المجلس الأعلى للثقافة



قراءات



خاصة



فى



مرئيات



السينما



المصرية



تأليف : د. ناجى فوزى
تقديم :سعيد شيمى

المجلس الأعلى للثقافة

قراءات خاصة
فى مرئيات السينما المصرية

تأليف : د. ناجى فوزى

تقديم : سعيد شيمى



٢٠٠٢

إهداء

مرة أخرى ...

إلى كائنى الأسطورى الشارد ..

حتشبسوت الجديدة

ناجى

شكر وتقدير

لا يسعنى سوى أن أقـدم اعترافى المستمر بأنه لا تخرج مطبوعة مثل هذا الكتاب للوجود ، بدون مشاركات من آخرين ، غالبًا لا تُقرأ أسماءهم على غلاف المطبوعة ، ولكن القدر المتيقن من الإعلان عنهم هو الاعتراف بفضل معاونتهم على إخراج هذه المطبوعة . ولذلك أتوجه بالشكر والتقدير للسيدات والسادة أعضاء لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة ، على تبنيهم إصدار هذا الكتاب ، خاصًا بالذكر الناقدة السينمائية «خيرية البشلاوى» ؛ التى تحمست لموضوع هذا الكتاب ، والناقد السينمائى «سمير فريد» مقرر اللجنة ؛ وهما يقدران بعيونهما الفاحصة قيمة أية إضافة إبداعية فى مجال النقد السينمائى ، ومدير التصوير السينمائى المبدع «سعيد شيمى»؛ الذى قرأ الكتاب فى مخطوطته ليقدم له بما أعتبره شهادة خاصة من خبير مصرى قدير بالصورة السينمائية .

كما أتوجه بالشكر لكل من السادة المخرج السينمائى الكبير «كمال عطية» ، والمخرج السينمائى الكبير «على بدرخان» ، والفنان الكبير «سيف عبد الرحمن» بشركة أفلام مصر العالمية ، والسيد «شوقى حسين» بشركة أفلام جمال الليثى ، والسيدة مارى أنطوانيت مدير عام إدارة المهرجانات بالمركز القومى للسينما .

د. ناجى فوزى

المحتويات

تقديم

بقلم مدير التصوير : سعيد شيمى

أننى أمام كتاب عن الفن السينمائى ، متفرداً بما يخص الرؤية السينمائية بالذات، فهو كتاب يستشف ويقرأ مفردات ما يكتب على الشاشة ، وليس ذلك فقط .. بل يتعمق إلى نوع من التشريح المفصل بين ما هو موجود عليها ، والتفاصيل الإيضاحية من المؤلف ، سواء قام فنانو الفيلم بصنعها بوعى كامل أو صنعها بدون وعى . والمنهج المطروح فى الكتاب أولاً وأخيراً هو إيضاح تلك المعانى من خلال مشاهدة جيدة للعمل الفنى .

والمؤلف د. ناجى فوزى باحث وناقد ومدقق أكاديمى وعاشق للسينما . ودارس التصوير السينمائى بالمعهد العالى للسينما بأكاديمية الفنون وتخرج عام ١٩٨٠ وحصل على درجة الدكتوراه عام ١٩٩٣ ، وله عدة كتب ودراسات سينمائية منشورة فى المجلات المتخصصة .

وتأتى هذه الدراسة القيمة فى الكتاب لتشرح وجهة نظره التحليلية لسبعة أفلام مصرية ، لسبعة مخرجين وستة مصورين ، وثمان مونتيرين ، وعدد كبير من العاملين ، ويطلق المؤلف عليهم «فنان الفيلم» وإن كنت أفضل إيضاح عمل وتخصص كل فنى منفرداً لإبداعه المختلف داخل أطار العمل ذاته ، لأن السينما كما نعلم فن الجماعة .. وكذا لزيادة الإستيعاب والفائدة من الدراسة .

وهذا الكتاب يهم الدارس السينمائى والقارئ العادى المهتم بالفنون والهاوى ، ويجعلنا ننظر بشكل مختلف تحليلى للإبداع فى الفيلم ، بحيث لا يبقى هذا الأبداع مرتبطاً فقط بمدلول الحدث فى القصة والحوار والتمثيل ، بل مثلاً كما جاء فى الكتاب فى توظيف الأكسسوارات (الأثاث) أو مفردات فى الديكور (المنظر) مثل السلم أو المرآة وغيرها ، كما نلاحظ فى فيلم «بداية ونهاية» ، وكيف ساعد ذلك على تمحور المعانى

الفنية للفيلم . أو الاهتمام بالبعد الزمنى الميتافيزيقى ، أو البعد الرابع كما قيل فى فيلم «المومياء» عن طريق الضوء والشكل واللون والحجم ، بشكل يكاد أن يكون منفرداً فى تاريخ الفيلم المصرى بالكامل ، لعبقرية الراحل شادى عبد السلام . أو كيف صنع مخرجًا تقليدية سرداً متشعبًا بين الحاضر والماضى والخيال أو المتخيل وتوظيفه اللقطات المكبرة بجرأة وكثرة وفهم فى زمن إنتاج العمل لفيلم «الشوارع الخلفية» . أو التعاون بين فنان للتصوير والضوء ومخرج شاب جديد متحمس ومحب للشكل إلى أبعد الحدود ، فكان الفيلم إبداعًا جماليًا إستاطيقيًا شديد الخصوبة والإيقاع والحس لفيلم «زوجتى والكلب» ، أو كيف حمل لنا فيلم «ليل وقضبان» تلك الدرجة العالية من التباين بين كل ما هو أسود وأبيض بقسوة وتنافر فى أغلب المفردات المرئيــة سواء تمثيلاً أو أضاءة أو تصويراً خارجيًا وخلافه . وكلام كثير أخر عن فيلم العصفور و«شفيقة ومتولى» تجعلنا نراهما بتفحص أكبر .

كل هذا الجهد والتدقيق من المؤلف يجعل من الكتاب غذاء ووجبة فنية فكرية تحليلية جيدة للسبعة أفلام ، وإن كنت تمنيت أن يضم الكتاب بعض الرسومات الإيضاحية ، لمشاهد مشروحة بإسهاب لسهولة التناول كما هو متبع فى مثل هذه الكتب التحليلية بالخارج ، والكتاب جهد ممتع للدكتور ناجى فوزى .

مقدمة المؤلف

على الرغم من اتساع رقعة مشاكل السينما المصرية ذات الطبيعة الحادة المستحكمة والمزمنة معًا فى نفس الوقت ، فإننا نرى أن لهذه السينما مذاقًا خاصًا تطرحه مرئيات الكثير من أفلامها ، خاصة الأفلام المتميزة منها . وعلى الرغم من سمة التقليدية التى تكبل هذه السينما ، رغمًا من مرور زمن طويل على نشأتها فى مصر ، إلا أننا نشعر أن لهذه «التقليدية» أيضًا مذاقًا خاصًا يغلف مرئيات أفلامها . ولذلك يبقى لنا أن نعيد القراءة فى هذه المرئيات قراءة خاصة ؛ بما تعنيه من احتمالات طرح آراء قد تبدو جديدة تمامًا فيها ، أو طرح تفسيرات جديدة لآراء سابقة ، سبق أن تناولتها بالتحليل أو بالتقويم .

والحقيقة أن أى فيلم سينمائى مميز فى أى جانب فنى منه ، هو عمل فنى قابل لتعدد الرؤى النقدية التى تتناوله . ولكن التعدد الفعال الذى نقصده هنا ليس مجرد طرح آراء مرصوصة بجوار بعضها ، ولكنــه غالبًا ما يعنى التفاعل بين هذه الآراء ، أو على الأقل الاستفادة مما تطرحه من رؤى . ولكننا – من جهة أخرى – لا نستطيع أن ندعى أن القراءة فى مرئيات السينما المصيرة على نحو خاص ، هى عملية ذات تاريخ موغل فى القدم فى منظومة النقد السينمائى فى مصر ، بل على العكس من ذلك ، فمحاولات شمول العناصر الفنية فى الفيلم السينمائى بصفة عامة (مرئية وغير مرئية) هى محاولات فردية متأخرة لا تشكل تيارًا نقديًا واضحًا فى مصر ، لذلك فهى ليست جزءًا أساسيًا من المواد النقدية باستمرار لدى نقاد السينما المصرية بصفة عامة . ولانستطيع أن نقرر – بارتياح – أن ناقدًا سينمائيًا بعينه فى مصر يطرح العناصر الفنية فى الفيلم ضمن عناصر مادته النقدية بتفصيل مناسب ، أو أنه يتناول عناصر الفيلم الموضوعية الرئيسية (الفكرة – المضمون – الرسالة) من خلال عناصره الفنية المرئية والمسموعة بصفة مستمرة كمنهج نقدى متميز .

لذلك فإن هذا الكتاب يتضمن محاولات للتنقيب النقدى عن مواطن جديدة للإبداعات المرئية (فكراً أو فناً) فى السينما المصرية ، من خلال إعادة قراءة عدد من الأفلام المصرية المتميزة فى هذا الجانب ، وذلك استناداً إلى موضوع فنى يميز كل فيلم منها يتعلق بمجال هذا البحث . لذلك فقد روعى فى انتخاب هذه الأفلام فكرة التنوع الموضوعى فيها بصفة عامة ، مع تعمد اختلاف مخرجيها جميعاً ، وتحقيق قدر من الاختلاف بين مديرى تصويرها ، ومحاولة تحقيق اختلاف كل من مهندسى المناظر وفنانى المونتاج أيضاً وبقدر الإمكان .

ويبقى فى النهاية أن يكون تحقيق هذه المحاولة مدخلاً يشجع المهتمين بتحقيق محاولات أخرى تكشف النقاب عن أوجه التميز فى السينما المصرية ، بما يمكن أن يحقق توازناً من نوع ما مع اتجاهات الهجوم الضارى على تاريخها .

د. ناجى فوزى

الفصل الأول

« بداية ونهاية»

مرئيات التراجيديا السينمائية المحكمة بين الفيلم والنص الأدبى

البيانات التوثيقية

الإخراج : صلاح أبو سيف

القصة : نجيب محفوظ (نص أدبى)

السيناريو : صلاح عز الدين – صلاح أبو سيف

الحوار : كامل عبد السلام – أحمد شكرى

التصوير : كمال كريم

المونتاج : إميل بحرى

الصوت : نيفيو أورفانيللى

المناظر : حلمى عزب

الموسيقى : فؤاد الظاهرى

التمثيل : فريد شوقى – عمر الشريف – سناء جميل – أمينة رزق – كمال حسين صلاح منصور – يعقوب ميخائيل – إيمان – عبد الخالق صالح .

الإنتاج : دينار فيلم – مصر ١٩٦٠

فيلم «بداية ونهاية» هو - فى نظرنا - «مأساة سينمائية» حفرت لنفسها إسمًا خالدًا متميزًا بذاته فى قائمة الروائع المدرسية (الكلاسيكية) التى أنتجيتها السينما المصرية . وهو أمر من شأنه أن يدفعنا للاعتقاد بأن أى باحث سينمائى جاد لن يمل من التنقيب عن المزيد من أسباب تميز هذه «التراجيديا» السينمائية من حين لآخر ، فهى الأسباب التى تمنحها صفة الخلود هذه ، وتجعل منها واحدة من الركائز الرئيسية فى تاريخ السينما المصرية ، وواحدة من العلامات المتميزة فى تاريخ هذه السينما ، التى كثيرًا ما يهضم حقها فى التقويم من بعض أبنائها ، من صناعها ونقادها معًا ، وهذه قصة أخرى ليس مجالها هنا .

إلا أن هذا الفيلم يجعلنا نطرح ملاحظة يجدر بنا أن نشير إليها ، لما تمثله من أهمية فى مجال التناول النقدى للسينما المصرية المأخوذة عن أدب «نجيب محفوظ» بصفة عامة ، وعن روايته الأدبية «بداية ونهاية» بصفة خاصة . وتدور هذه الملاحظة حول أن أدب «نجيب محفوظ» ذاته هو نوع من الأدب الزاخر بوصف المرئيات إلى حد كبير . وتشكل هذه الملاحظة ظاهرة نرى أنها تتصل بأمرين ، من المرجح أن لكل منهما أثره ، كما أنه من المرجح أنهما أمران متكاملان . فمن المرجح أن بدايات «نجيب محفوظ» المبكرة فى كتابة «سيناريوهات» الأفلام (منذ عام ١٩٤٧) لها تأثيرها - أيا كان حجمه - فى تكوين هذا النوع من الثراء فى «المفردات المرئية» داخل مجمل هذا الأدب ذاته . ومن جهة أخرى ، فإن الثراء فى وصف المرئيات الذى يتسم به أدب «نجيب محفوظ» ؛ من شأنه أن يحفز السينمائيين الذين يعملون فى الأفلام المأخوذة عن أعماله الأدبية ، على تجسيدها بأقصى طاقة بصرية ممكنة ، وذلك من خلال الصورة السينمائية بمعناها الشامل ، الذى نعنى به المكونات المرئية جميعها الظاهرة داخل إطار الصورة ، سواء كانت تتصل بعناصر تقنيات التصوير السينمائى المعروفة (مثل الإضاءة ، وحركة آلة التصوير ، والعدسات ... إلخ) أو لا تتصل به (مثل الديكور ومكوناته ، وأداء الممثل ، ومكان التصوير الخارجى ، .. إلخ) .

- ١ -

وبدءًا من افتتاحية فيلم «بداية ونهاية» (بعد لوحات الأسماء) نجد إصراراً بصرياً على تأكيد البعد المأساوى فيه ، وهو إصرار يستند إلى نوع من التكثيف المتعمد لاستغلال العناصر المرئية بكل أشكالها . فإذا كانت المأساة التقليدية فى العمل الدرامى تقوم على فكرة أنه لافكاك من مصائر أبطالها فى مواجهة أقدارها التى يشارك هؤلاء الأبطال فى صنعها ، فإن الفيلم يؤكد على ذلك ، وخاصة بالنسبة لشخصية «حسنين» (عمر الشريف) ذلك الشاب المتطلع دائمًا للقفز من طبقته الاجتماعية عبر حواجز الاستحالة الصعبة ، من أجل ركوب الطبقة التى يرى نفسه جديراً بها ، وهى طبقة الأثرياء أصحاب النفوذ فى مجتمع نهاية الثلاثينيات فى القرن العشرين فى مصر . من أجل هذا يفتتح فنان الفيلم عمله الفنى بتلك المطرقة الثقيلة التى تنهال ضاربة فوق الحديد الساخن على السندان . فما بين المطرقة والسندان سوف ينحصر مصير «حسنين» القادم من عمق الصورة ، وكذا مصيراً من يناظراته فى الفيلم : شقيقته «نفيسة» وشقيقه «حسن».

وعلى ما أعتقد أنه لم يسبق أن أشار النقد السينمائى لفيلم «بدية ونهاية» ، منذ عرضه الأول عام ١٩٦٠ ، إلى دلالة «المطرقة والسندان» (من داخل ورشة الحدادة) فى هذا العمل الفنى ، وكأن هذا المحتوى المرئى زائدة فيلمية لا حاجة للفيلم إليها ، أو كأنه جزء من مكملات توصيف الواقعية المكانية لإثراء المحتوى المرئى لمكان التصوير ، بينما نرى أن وجودها فى افتتاحية الفيلم ، وفى مقدمة المنظر السينمائى ذاته لتحتل أكبر مساحة داخل إطار الصورة ، لابد أن يكون أمراً له مغزاه الدرامى .

- ٢ -

إن إشارتنا إلى افتتاحية الفيلم بين المطرقة والسندان ، من داخل ورشة الحدادة ، تدعونا إلى التأمل بدقة فى واحدة من المفردات المرئية لهذا الفيلم ، وهى تتصل بالمكونات المعمارية لمكان التصوير ، سواء كان معداً فى شكل «ديكور» داخل قاعة

التصوير (البلاتوه) ، أو كان موجوداً بطبيعته فى مكان التصوير الخارجى ، ونحن نعنى بهذه «المفردة المرئية» ذلك «الدرج» أو «السلم» ، الذى يتكرر وجوده فى الفيلم فى أشكال مختلفة ، فى أماكن متعددة ، كما أنه قد يتكرر استعماله فى أى شكل من أشكاله أكثر من مرة . فهناك سلم المنزل القديم فى «شبرا» ، ذلك المنزل الذى تقطن أحد طوابقه أسرة المرحوم «كامل على» ، كما تقطن أسرة الجار الطيب «فريد أفندى» (يعقوب ميخائيل) طابقًا آخر فيه . ويربط سلم هذا المنزل بين عدة طوابق فى نفس الدار ، فهو يتجه من مدخل المنزل صاعداً إلى طوابقه العليا ، التى من بينها - حسب السياق الروائى للفيلم - الشقة التى كانت أسرة المرحوم «كامل على» تشغلها ثم تركتها إلى شقة الطابق تحت الأرض (البدرون) بسبب تردى حالتها المالية ، ومن بينها أيضًا الشقة التى تشغلها أسرة «فريد أفندى» ، التى يبدو من سياق الحركة الفيلمية أنها فى الطابق الأخير ، الذى يعلوه سطح الدار مباشرة . لذلك فإن هذا السلم ينتهى إلى السطح العلوى للدار ، حيث يدور جانب من أحداث الفيلم الهامة ، خاصة بين «حسنين» وإبنة الجيران «بهية» (آمال فريد) بدءًا من مطاردته لها ، وهى المطاردة التى يقف «حسين» (كمال حسين) شقيقه شاهداً عليها ورافضًا لفكرتها فى نفس الوقت ، لينتهى الأمر باتفاق «حسنين» و «بهية» على خطبته لها ، إلا أن ذلك السلم ذاته يتجه فى جزء منه من مدخل الدار هابطًا إلى شقة «البدرون» ، من خلال عدة درجات تنتهى بباب هذه الشقة ، بما يقع أمامه من مساحة ضيقة . ومن جهة أخرى هناك السلم المؤدى إلى مسكن «حسن كامل على» (فريد شوقى) المشهور باسم «حسن أبو الروس» فى درب «طياب» ، الذى هو فى حقيقته مسكن «سناء» العاهر ، التى اتخذت من «حسن» ملجأً لحمايتها . وأخيراً هناك الدرج المعروف فى دور العرض السينمائى ، ونراه يمتد بين صفوف مقاعد المتفرجين ، ليصل بينها ، وهو يظهر فى دار العرض فى المشهد الذى يجمع بين «حسنين» وخطيبته «بهية» وزملائه من مدرسة الحربية و «يسرى بك» (عبد الخالق صالح) وإبنته . والحقيقة أن استخدام «السلالم» فى أثناء تحركات الممثلين (الشخصيات) داخل المنظر السينمائى ، لم يكن مجرد تعبير مرئى عن الانتقال المادى أو المكانى فحسب ، بل هو - بالأولى - تعبير عن مواقف درامية تختص بدلالات بذاتها ؛ بما تعنيه دائمًا فكرة الحركة على السلالم (الدرج) سواء فى

شكل الصعود أو الهبوط ، فكل من هاتين الحالتين (الصعود والهبوط) يرتبطان بمواقف درامية واضحة داخل هذا العمل الفيلمى المتميز .

فى بيت «شبرا» ، وبعد افتتاحية الفيلم ، التى يبدو فيها «حسنين» ، كما ذكرنا ، بين المطرقة والسندان ، نجده يدلف إلى داخل المنزل من باب الشارع ، ويصعد السلم مسرعًا ، إلا أنه يتوقف عن متابعة هذا الصعود ، وكأنه يتذكر شيئًا هامًا للتو ، فيعود أدراجه هابطًا السلم ليتجاوز المدخل العمومى للبيت ، ثم يستمر فى هبوطه عدة درجات أُخر ، ليصل إلى باب شقة «البدرون» . وبهذه الحركة السريعة الموجزة ، التى يستكملها الفيلم بجملتى حوار متبادلتين بين «حسنين» وأخته «نفيسة» (سناء جميل) تؤكدان على انتقال الأسرة من الشقة العلوية إلى نظيرتها السفلية ، بعد رحيل عائل الأسرة وانقطاع مورد عيشها . كما تشير هاتان الجملتان إلى سبق تكرار تعرض «حسنين» لمشكلة السهو هذه وصعوده إلى المسكن العلوى القديم . وهى إشارة لها مغزاها مع بداية الفيلم ؛ فيما يختص بشخصية «حسنين» الذى يرفض واقعة بكل قسوة وعنف ، متطلعًا إلى تجاوزه بالقفز عليه ، وليس بالصعود الهادئ . وإذا كان مشهد صعود «حسنين» السلم الأعلى خطأ ثم عودته إلى «البدرون» ، فيه نوع من الإيجاز السينمائى السريع لمساحة موفورة من النص الأدبى لرواية «بداية ونهاية» ، كما يرى الناقد السينمائى «هاشم النحاس»[1] ، فإن المشهد ذاته ، فى رأينا ، هو تعبير فنى بليغ عن الرفض الداخلى للفقر وسوء الحال الذى تعانيه الأسرة ، وهو رفض ينطوى عليه صدر «حسنين» باستمرار .

والسلم الذى يشهد على هذا الموقف النفسى الرافض فى بداية الفيلم ، لا يلبث أن يشهد على موقف يعبر عن جانب من الأخلاق المصرية الصحيحة التى تميل إلى التراحم عادة . ففى مشهد لاحق للمشهد السابق ، لا يبتعد زمنيًا كثيرًا عنه ، سواء فى التتابع الزمنى داخل الفيلم أو فى السياق الروائى السينمائى ، نشاهد الجار الطيب «فريد أفندى» وهو يستكمل نصائحه للأرملة الأم (أمينة رزق) للسعى فى الحصول على معاش الزوج الراحل . ونفهم من سياق الحوار بينهما أنهما عائدان من إحدى محاولات هذا السعى . والحقيقة أن فنان الفيلم لم يكتف بأن يكون هذا السلم شاهداً على هذه العلاقة الطيبة ، بل جعل منه شاهداً على عدة أمور أخرى ، فهو أولاً

يجعل كلاً من الشخصيتين («فريد أفندى» والأرملة) يحتل مكاناً فى المستوى الذى يشير إلى واقعه المادى فى ذات اللحظة ، فالأول يتجه صاعداً ثم يتوقف فى بداية الدرج الصاعد لأعلى المنزل ، والثانية تتجه هابطة وتتوقف عند أول الدرج المؤدى للبدرون ، ويتبادلان حديثهما الذى يتقطع بتدخل غير مقصور من خارج هذا الاجتماع العابر بين الشخصيتين ، فالأم تعترض إبنتها «نفيسة» القادمة من الخارج ببعض الطعام الجاف البسيط المحبب للإبن الأصغر «حسنين» الذى يطلبه ليتخلص من وجبة العدس المنزلى اليومية ، ومع أن ثمنه «قرشان صاغ» ، إلا أن الأم تنهر الإبنة وتأمرها بإرجاعه ، ثم تنصرف مكملة نزولها صوب مسكنها بالبدرون ، وفى نفس الوقت لا تلبث أن نرى الطفل الصغير «سالم» إبن «فريد أفندى» قادماً من أعلى فيتقابل مع أبيه ، فيطلب منه «قرشين صاغ» ليصرفهما على الحلوى ، فيمنحه الأب إياها متحرجاً لوجود «نفيسة» التى تتأمل هذا الموقف بأسى لايخفى على أحد، ثم يكمل «فريد أفندى» حركته صاعداً إلى مسكنه ، بينما تتجه «نفيسة» هابطة إلى «البدرون» .

ويقف سلم بيت «شبرا» شاهداً على تطور العلاقة العاطفية بين «حسنين» و «بهية» إبنة «فريد أفندى» ، فكما ترفض الفتاة خطاب «حسنين» الذى يحاول أن يعطيه لها خلسة ، فهى أيضاً ترفض مطاردته لها خلسة على السلم الصاعد إلى سطح البيت . وإذا كانت أول مطاردة من الفتى للفتاة على السلم الصاعد تنتهى بإخفاق الفتى فى مسعاه ، سواء بسبب رفض «بهية» لأسلوبه أو لظهور شقيقه «حسين» المفاجىء فى سطح البيت ، فينتهى الأمر بمغادرة «بهية» غاضبة ، وهبوط الشقيقين وهما متخاصمان ليصل الأمر بهما إلى الشجار داخل المسكن ، ففى المقابل ، فإنه فى المطاردة التالية تتوقف «بهية» على السلم الصاعد للسطح فى مستوى أعلى من مستوى وقوف «حسنين» على نفس السلم وهى تنهره عن المطاردة . ويعبر التكوين فى الإطار عن حقيقة الأوضاع التى يمثلها كل من الفتاة والفتى ، الوضوح فى مقابل الغموض ، والجد فى مواجهة التسلية ، وهكذا . كما أن هذا السلم ذاته يشاهد «حسنين» وهو يعبره قفزاً من مسكن «فريد أفندى» إلى مسكن الأسرة فى «البدرون» فرحاً بموافقة «بهية» على خطبته لها وبمباركة «فريد أفندى» لهذه الخطبة .

ومع ذلك ، فإن الفيلم لا يحقق لنا حالة من الراحة الحقيقية ونحن نتابع ميلاد هذا الارتباط العاطفى بين «حسنين» و «بهية» ، فالقطع المتبادل بين أحداث هذا الارتباط

وبين تتابع أحداث سقوط «نفيسة» فى براثن «سلمان» (صلاح منصور) يجعلنا فى حالة مستمرة من القلق ، خاصة مع استخدام الوضع المائل لآلة التصوير فى تصوير أحداث «نفيسة» و «سلمان» ، مما يسلب منا - نحن المشاهدين - مانتوهم أنه الراحة أو أنه الانفراجة النفسية ، لذلك نجد أن السلم الهابط إلى «البدرون» يهبط به «حسنين» فرحًا بالخطبة ، وتهبط به «نفيسة» منكسرة وهى عائدة توًا من سقطتها الأولى مع إبن البقال . وزيادة فى التأكيد المرئى من الفيلم على الربط بين سلم «البدرون» وبين حالة «نفيسة» ، نشاهد «حسنين» - فى مشهد لاحق - عائداً من شقة «فريد أفندى» فيلمح «نفيسة» وهى قادمة من الخارج ، فيعمد إلى مفاجأتها كنوع من المزاح معها ، بينما هى فى الحقيقة عائدة من سقطة جنسية أخرى ، مع «ميكانيكى» السيارات هذه المرة ، الذى يجد أن متعته معها لا تساوى أكثر من نصف ريال (عشرة قروش) . وينتهى لقاء الشقيقين على السلم بأن تمنح «نفيسة» أخاها كل ما كسبته هذه الليلة من بيع جسدها، وهى القطعة المعدنية فئة النصف ريال ، بعد أن يعلق «حسنين» على غيابها عن المنزل بعبارته اللاذعة : «تملى شغل شغل ومحدش شايف منك حاجة» .

إن ذاك كله يؤكد لنا أن سلم منزل «شبرا» هو شاهد درامى قوى على مفارقات اجتماعية ونفسية متعددة ، تؤكد على حبكة هذه المأساة السينمائية . إلا أننا لا نجد - حتى الآن - تفسيراً مقنعًا لإظهار «حسين» (الأخ الطيب النقى الحنون) وهو يهبط هذا السلم ، نحو المسكن بالبدرون ، حاملاً لأمه بشرى نجاحه فى شهادة البكالوريا كأول خبر مفرح حقيقى فى حياة هذه الأسرة بعد موت عائلها .

وهناك السلم الآخر فى «درب طياب» . إنه لا يشغل حيزاً كبيراً من مكونات المنظر بالقياس لما يشغله سلم بيت «شبرا» ، ولكنه يحمل معنى واضحًا فى المرتين اللتين يظهر هذا السلم فيهما . إن «حسن» الشقيق الأكبر لأبناء المرحوم «كامل على» يصبح فتوة مشهوراً فى «درب طياب» ، يجمع بين البلطجة والقوادة وتجارة المخدرات معًا ، ويعيش مع العاهر «سناء» فى مسكنها بهذا الدرب . وللوصول إلى هذا المسكن لابد من هبوط سلم من عدة درجات قليلة . ويكاد هذا السلم أن يعادل تقريبًا - فى مسافة هبوطه - تلك المسافة التى يتم اجتيازها هبوطًا إلى مسكن الأسرة فى «البدرون» فى منزل شبرا . المهم فى هذا المجال أنه فى كل مرة يلجأ واحد من شقيقى

«حسن» ، طلبًا لمساعدته المالية ، فإنه لابد أن يهبط هذا السلم . إن الهبوط – هنا – يحمل دلالة معنوية تفوق بكثير الغرض المادى المعبر عن حركة الممثل (أو حركة موضوع التصوير) داخل المنظر السينمائى . فعندما يذهب «حسين» فى طلب العون من «حسن» ، من أجل تدبير مصاريف استلام الوظيفة الحكومية فى مدينة «طنطا» ، فإن آلة التصوير تتابعه فى الطريق العام فى الدرب من مكان مرتفع ، وامتداداً لذلك فإن «حسين يهبط عدداًمن درجات السلم حتى يصل إلى معقل «حسن» . إن الشقيق الذى يسعى فى طلب المساعدة من شقيقه الخارج على القانون ، لابد أن يسمح لنفسه بالهبوط عدة درجات لكى يحصل على مساعدة مالية من المعروف ، أو على الأقل من المرجح ، أن مصدرها ليس شريفًا ، أو (على الأقل أيضًا) ليس مشرفًا فى كل الأحوال . لذلك ، فإننا نشاهد «حسنين» يهبط نفس السلم ، وتقريبًا من نفس زاوية التصوير ، وهو يلجأ إلى «حسن» ليطلب مساعدته المالية – أيضًا – ليدبر مصاريف التحاقه بمدرسة الحربية . ومما يرجح وجهة نظرنا هذه أن فنان الفيلم لم يقدم «حسنين» بعد أن أصبح ضابطًا ، وهو يهبط نفس السلم عندما يتجه إلى شقيقه البلطجى ليطالبه بالأقلاع عن طريق الجريمة . بل إننا نستطيع أن نلاحظ أنه بعد أن صار «حسنين» ضابطًا لم يظهر أى سلم فى الفيلم .

وهناك درج ثالث يختلف فى طبيعته ووظيفته عن الدرجين السابقين ، فى منزل «شبرا» وبيت «درب طياب» ، ولكنه يؤدى وظيفته الفنية كجزء هام من المفردات المرئية لمكان التصوير فى الفيلم ، وهو الدرج الموجود بين صفوف مقاعد دار العرض السينمائى . ففى المشهد الذى يصطحب فيه «حسنين» (وهو فى زيه الرسمى لطلبة مدرسة الحربية) خطيبته «بهية» لمشاهدة عرض سينمائى ، نجد أن «حسنين» يستخدم هذا السلم مرتين فى اتجاهين متضادين . فى المرة الأولى يستخدمه فى الاتجاه الصاعد هروبًا من تعليقات زملائه من مدرسة الحربية على مظهر خطيبته وعلى صحبته لها ، فيغير «حسنين» من مكانهما ويصحبها للجلوس فى مقعدين شاغرين بأحد الصفوف الخلفية المرتفعة . وفى المرة الثانية ، فإن «حسنين» يلمح الوجيه «أحمد بك يسرى» (عبد الخالق صالح) وإبنته يجلسان فى أحد الصفوف الأمامية فى مستوٍ منخفض ، فيهبط «حسنين» من مكانه بجوار «بهية» ، وهو يتعمد أن يتوجه إلى «يسرى به» ،

مراعياً أن إبنته في صحبته ، لكي تراه في زيه الرسمي . لم يكن في ارتقاء «حسنين» لدرج السينما وهو يصعد لأعلى أي نوع من السمو أو التسامي ، بل كان هروباً منه من المواجهة (كما سنلاحظ ذلك منه في كل أموره مستقبلاً) وكان - في سعيه المحموم للتطلع إلى الثراء والنفوذ - هابطاً ، وهو هبوط سيظل يلازمه حتى النهاية . وكان هذا هو أحد التعبيرات الفنية الراقية عن شخصية «حسنين» ، من خلال استخدام سلم دار العرض السينمائي .

- ٣ -

وعندما تنتقل إلى واحدة أخرى من المفردات المرئية في أماكن التصوير ، وهو الحديث عن دور الأثاث المنزلي وملحقاته في هذا الفيلم ، سوف نجد أن دلالاته متعددة ، بدءاً من ملاحظة الأثاث للبسيط المتواضع في مسكن أسرة المرحوم «كامل على» ، ومروراً باثاث مسكن «فريد أفندى» (ويناظره في نفس الوقت أثاث مسكن «حسان أفندى» في طنطا) وانتهاءً بأثاثات سراى «أحمد بك يسرى» .

إن فكرة أن يعبر الأثاث عن الطبقة الاجتماعية لأصحابه لاتحتاج إلى تعليق ، فهي نوع من تحصيل الحاصل ، ولكن فيلم «بداية ونهاية» يحدد لقطع الأثاث فيه أدواراً مميزة في سياقه الروائي ، فتصبح مفردات الأثاث (أو ملحقاته) من ضمن شخصياته غير الحية ، من حيث الظاهر أو «الحقيقة المادية» ، فهي - في رأينا - ذات حيوية خاصة من حيث «الحقيقة الدرامية» في العمل الفيلمي الروائي (إن جازت لنا هذه التسمية) . إن تناقض أثاث مسكن أسرة المرحوم «كامل على» ، بسبب بيعه تباعاً ، هو المؤثر المرئي الدال على درجات التردي في الفقر الذي تعاني منه الأسرة ، ودرجة المعاناة التي تكابدها الأم ذاتها لتوفير أدنى ثمن لطعام أفراد الأسرة . بل إن أول مظهر للفرح ، يمكن أن نراه في محيط هذه الأسرة ، نجده مقروناً بالهموم التي يعبر عنها تناقص أثاث مسكنها . إن «حسين» يشتري الملحق الذي يضم أرقام الطلبة الناجحين في شهادة البكالوريا في مقدمة المنظر ، وفي خلفيته تقبع العربة «الكارو» والعمال يقومون بتحميلها ببعض من قطع الأثاث التي تبيعها الأم في ثاني دفعة تضطر إلى بيعها من أثاث مسكنها . وعندما تمارس الأم حقها في الفرح الحقيقي لأول مرة

– منذ وفاة عائل الأسرة – وذلك بسماع بشرى إبنها «حسين» بنجاحه ، بينما يقوم تاجر الأثاث المستعمل أو رجاله باستكمال سحب دفعة الأثاثات التى باعتها الأم مؤخراً ، وهى تزداد بهجة بأول انفراجة لأزمة الأسرة ، فتجلس على أحد المقاعد لتستوعب هذه الفرحة المباغتة ، إلا أنها لا تلبث أن تفاجأ بأن تاجر الأثاث ينحيها عن المقعد – معتذراً – ليسحبه من تحتها ، فهذا المقعد من ضمن مبيعات الأم له هذه المرة .

ومن جهة أخرى ، فإن هناك علاقة واضحة بين شخصية «حسنين» المتطلع لأعلى دائمًا وبين أنواع الأثاث المنزلى الموجودة فى أغلب المفردات المعمارية السكنية فى الفيلم . وإذ يعترض «حسنين» على أول محاولة من أمه لبيع جزء من أثاث المنزل ، ومن بينه ساعة الحائط ، فإن مرد اعتراضه هو تحاشى الأثر الظاهر الذى من الممكن أن ينجم عن تناقص الأثاث فى منزل الأسرة ؛ بما يعنيه ذلك من تأثير على قوة مظهره الشخصى ، كما يعتقد هو ، بينما نلاحظ أن «نفيسة» تعترض على هذا البيع لنفس السبب مقروناً برغبتها فى مساعدة الأم بما تحصل عليه الإبنة من نقود قليلة نظير عملها فى حياكة الملابس . إلا أن علاقة «حسنين» بالأثاث المنزلى تتجاوز ذلك ، فهو لا ينقطع عن التعبير المستمر عن إزدرائه بأثاث أسرته عندما يقارنه بما هو موجود فى منازل الآخرين . لذلك نجده عندما يدخل منزل «فريد أفندى» لأول مرة ، فإنه يتأمل القيمة المادية والشكلية معًا لمقاعد «الصالون» الوثيرة (فى حجرة الاستقبال) الذى يجلس على أحدها ، ويظهر ذلك جليًا من نظراته وحركات يديه التى تتحسس أجزاء المقعد . وتعد هذه هى المرة الوحيدة التى يتم فيها مثل هذا «التلاحم» – وليس مجرد «التلامس» – بين «حسنين» وقطعة من الأثاث يرى أنه يفتقد مثلها فى مسكن أسرته ، ويتطلع إلى أن يكون لديه مثلها . لذلك يبدأ «حسنين» فى تطلعه إلى معيشة «فريد أفندى» منذ لحظة التصاق الفتى بالمقعد الفاخر (نسبيًا) وملامسته ذات الطابع الحسى لأجزاء هذا المقعد ، المعبرة عن شهوة التملك بدون كلمة حوار واحدة على شريط الصوت . والحقيقة أن فنان الفيلم يعمق لدينا موقف «حسنين» هذا من خلال المقارنة مع موقف أخيه «حسين» من ذات الموضوع ، فبداية لا يعترض «حسين» على بيع الأثاث بل يبرره أمام شقيقه الأصغر المتمرد . كما أن الفيلم لا يقدم لنا أى رد فعل لـ «حسين» تجاه أثاث منزل «فريد أفندى» ، عندما يدخل مسكنه مع «حسنين» – أيضًا – لأول مرة. وكذلك فإن محتويات مسكن «حسان أفندى» فى طنطا تكاد أن تعادل فى مستواها الاقتصادى والاجتماعى محتويات مسكن «فريد أفندى» فى شبرا ، ولذلك لا نلاحظ أن هناك أى

رد فعل لـ «حسين» لما يراه من محتويات فى مسكن «حسان أفندى» ، على الرغم من أننا نعلم أن «حسين» سيشرع فى الإقامة فى السطوح الذى يعلو مسكن «حسان أفندى» بلا أثاثات تقريباً .

وإذا كان النص الأدبى لرواية «نجيب محفوظ» يوضح جلياً كيف ينبهر «حسنين» بتلك الثريا الضخمة الثمينة ، التى تزين بهو سراى «أحمد بك يسرى»[٢] ، فإن فنان الفيلم يلتقط هذا الموقف ليعبر عنه تعبيراً مرئيًا بليغًا ، وذلك بافتتاح مشهد وصول «حسنين» بصحبة شقيقة «حسين» إلى السراى بلقطة ذات منظر كبير جداً لهذه الثريا وهى تملأ إطار الصورة تماماً ، مع حركة دوران من آلة التصوير حول المحور البصرى لعدستها ، مما ينشئ إنطباعاً بذلك الدوار الذى يمكن أن ينتاب شخصاً مثل «حسنين» ؛ من جراء تأمله لهذه الثريا الضخمة ، لينطق بنفس الجملة ، التى ينطق بها فى النص الأدبى تقريبًا ، تعليقًا على ضخامة هذه الثريا وفخامتها بقوله : «ولا نجفة سيدنا الحسين» .

ولكن فنان الفيلم ، فى غمرة انغماسه فى التعبير المرئي عن عمق هذه المأساة السينمائية ، يوقعنا نحن المشاهدين فى نوع من الحيرة ؛ ففى أول دفعة أثاثات تسعى الأرملة الأم لبيعها والحصول على ثمنها ، نرى التاجر وهو ينقل ساعة الحائط الكبيرة ضمن هذه الصفقة ، فنشاهد أن هذه الساعة تخلف وراءها أثراً مرئيًا على الجدار يمثل خطوط حدودها الخارجية ، وهو فى حقيقته أثر مرئى يذكرنا بمأساة بيع الأثاث من أجل توفير الطعام ، وهى تُعد لفتة معبرة جداً من مصمم مناظر الفيلم فى هذا المجال ، وهو أيضاً ما يشير إليه الناقد السينمائى «هاشم النحاس» بقوله : «وعندما تبيع الأم أثاث البيت تترك الساعة المباعة أثرها على الحائط الذى يبقى ليذكر دائماً بما آل إليه حالهم»[٣] . وفى الحقيقة إنه على الرغم من هذا التعبير الفيلمى البديع ، إلا أننا لا نستطيع أن نقبل وجوده على هذا النحو بدون الإشارة إلى تعارضه مع الواقع المادى لأحداث الفيلم ذاتها ، فالفيلم منذ افتتاحيته ، من خلال مشهد مقابلة «حسنين» مع واحد من أهل الحى يقدم له العزاء فى موت أبيه ، ومن خلال مشهد صعود «حسنين» للطابق العلوى سهواً ثم عودته إلى «البدرون» ، وكذا مشهد مقابلته لأخته «نفيسة» ؛ الذى نعلم منه أنه يخطئ بالصعود سهواً إلى أعلى ، من خلال ذلك كله

يوضح الفيلم أن زمن إقامة الأسرة داخل شقة «البدرون» ، قبـــل بيـــع هذه الساعة ، لا يسمح بأن تترك الساعة كل هذا الأثر المرئى الذى تخلفه وراءها على الجدار ، وأن الأولى أن يكون ظاهراً عند نزع هذه الساعة من على جدار الشقة العلوية عند إخلاء الأسرة لها ، وهو ما لم يقدمه الفيلم ، الذى آثر أن تبدأ أحداثه من داخل شقة «البدرون» مباشرة ، وإن كان النص الأدبى للرواية قد عالج بعض الأحداث التى تدور فى الشقة العلوية حتى انتقال الأسرة إلى شقة «البدرون» . إن محاولة فنان الفيلم لجمع كل خيوط التعبير المرئى عن هذه المأساة السينمائية ، جعلته – فى هذه المفردة المرئية – يتعارض مع الواقع المادى الذى تقدمه أحداث الفيلم ذاتها ، فيستقيم التعبير المرئى فى النص الأدبى بأكثر من اجتهاد فنان الفيلم .

– ٤ –

وهناك تميز مرئى يختص به فيلم «بداية ونهاية» ، وذلك من حيث اختيار مصادر الضوء الصناعى فى مشاهده الليلية بالتحديد ، ذلك أن هذه المصادر تعبر بذاتها عن الحالة الاجتماعية لأغلب شخصياته بصفة عامة . فبينما نجد المصابيح الكهربائية تنتشر فى كل الأماكن (السكنية وغير السكنية) فيه ، لا نجد سوى مصباح الكيروسين (لمبة الجاز) هى وسيلة الإضاءة الليلية فى مسكن أسرة المرحوم «كامل على» بالبدرون، بالإضافة إلى «الكلوبات» التى تضاء بالكيروسين (فى ذلك الوقت) فى ليلة إحياء فرح «سلمان» . والحقيقة أنه فضلاً عن الاختلاف المنطقى المفترض وجوده بين مصادر الضوء ، بحسب أماكن تواجدها ، كتعبير عن طبيعة هذه الأماكن من ناحيتها الاجتماعية ، كمصباح الكيروسين فى منزل الأسرة الفقيرة ، والمصباح الكهربائى العادى فى شقة «فريد أفندى» أو شقة «حسان أفندى» ، والثريا الضخمة فى سراى «يسرى بك» ، فإن لاختيار مصادر الضوء الصناعى داخل هذه الأماكن وغيرها من مناظر الفيلم بصفة عامة ، دوره الهام فى التأكيد على المضمون الدرامى ذى الطابع المأساوى لأحداث هذا الفيلم .

وإذا كان مصدر الضوء النهارى فى مسكن الأسرة الفقيرة ، فى «البدرون» ، يتمثل فى تلك النافذة الصغيرة الضيقة التى يقترب مستوى حافتها السفلية من مستوى الطريق ذاته الذى تطل عليه هذه النافذة الصغيرة ، بما يحتم عدم تمتع مثل هذا المسكن إلا بالقدر القليل النادر من ضوء أشعة الشمس المباشرة ، ففى الغالب لا يتخلل مثل هذه النوافذ نهاراً سوى بقية من ضوء السماء الذى يصل إليها عابراً من مناطق الظلال التى تسيطر على الطريق الضيق بطبيعته (حارة / عطفة) ولذلك فإنه من الطبيعى أن تسيطر «طبق الإضاءة المنخفضة» Low Key على هذا المكان فى أغلب مشاهدة النهارية . وفى الليل لا تستخدم الأسرة الفقيرة سوى مصابيح «الكيروسين» ، وإن كانت الأسرة تقتصر على استخدام واحد منها فى أغلب الأحوال ؛ لأن الأم تعمل على اقتصاد القروش اقليلة التى تعيش الأسرة منها فى ظل تأخير صرف معاش الأب الراحل . وتصل الأم فى اقتصادها إلى أن تطلب من إبنيها «حسين» و «حسنين» أن يناما مبكرين ليستيقظا للاستذكار على ضوء النهار ، فيستكمل «حسين» استذكار دروسه تحت «مصباح البلدية» بالطريق ، خارج المنزل ، رغم أن الوقت شتاء ويتصف ببرودة ليله المعروفة .

وعندما تنتقل أسرة المرحوم «كامل على» إلى مسكن جديد متسع ، بعد أن يتخرج «حسنين» ضابطاً من المدرسة الحربية ، فإننا لا نستطيع أن نحدد مصادر الضوء التى تستخدم فى المشاهد التى يتم تصويرها داخل «ديكور» هذا المسكن ، إلا أن السياق العام لدراما الفيلم ينبئنا بأن مشهد زيارة أسرة «فريد أفندى» لهذا المسكن تتم نهاراً أثناء إعداد الشقة للسكن ، ولكننا لا نرى مصدراً محدداً لضوء النهار ، سواء نافذة أو شرفة أو غيرهما . وبقية المشاهد التى تدور فى «ديكور» هذا المسكن ، يتضح من سياقها الدرامى أنها تقع ليلاً ، ويظهر من تأثيرها المرئى أنها مضاءة كهربائياً . والحقيقة أننا نلاحظ أن الحل الإضائى فى الفيلم للمشاهد الليلية فى المسكن الجديد ، يختلف عن ما يرد من وصف مرئى لهذه الإضاءة فى النص الأدبى لرواية «نجيب محفوظ» الذى يشير إلى «إشعال المصباح الغازى (الكيروسين) لعدم وصول الكهرباء بعد»[٤] ، لذلك فإننا نرى أن فنان الفيلم ، وهو يتجاوز عن الوصف المرئى لإضاءة المسكن الجديد ، كما يكتبه «نجيب محفوظ» ، فهو يتنازل عن الكثير من الإمكانيات

التعبيرية المرئية التي يتيحها هذا الوصف ، ذلك أن الناتج الطبيعي لإضاءة مصباح «الكيروسين» من شأنه أن يكون أكثر تعبيراً عن ما يدور داخل هذا المسكن ليلاً من أحداث درامية قاسية تتسم بالطابع المأساوى ، ففيها يلجأ الإبن الخارج على القانون إلى مسكن الأسرة هرباً من مطاردة الشرطة ، وهو يعانى من جروحه وإصاباته التى نالته من قوات الشرطة ، وينتهى أمره بأن يقضى نحبه بين أمه وأخيه «حسين» . وفى هذه المشاهد يفاجأ «حسنين» بطلب رئيس نقطة شرطة «السكاكينى» للحضور لأمر هام، فيخرج من هذا المسكن للمرة الأخيرة بلا عودة (ومن الواضح أن «نفيسة» كانت قد سبقته فى الخروج ، وبلا عودة هى الأخرى) .

وإذا كان من المنطقى أن لا تنتج المصابيح الكهربائية العادية فى مسكن «فريد أفندى» تأثيراً خاصًا لدى «حسنين» ، لأنه وأسرته كانوا تاركين مسكنهم العلوى ، المضاء بالمصابيح الكهربائية ، تواً بعد وفاة الأدب ، ففى المقابل نجد أن الثريات الكهربائية الضخمة فى قصر الوجيه «أحمد بك يسرى» تثير دهشة «حسنين» وإعجابه معًا ، عندما يراها لأول مرة ، فتصبح مفتاحًا لتطلعاته الطبقية غير المتناهية ، ويكون فيض الضوء القوى الذى ينتشر من هذه الثريات كافيًا لكى ينبهر «حسنين» بحياة الثراء والأثرياء ، بل نستطيع أن نتمادى فى تأملاتنا ونرجح أن حياة الوجيه «أحمد بك يسرى» تثير انتباه «حسنين» وتؤثر فى فكره منذ لحظة أن ينبهر بتلك الثريا الضخمة المضيئة .

ويؤدى مصباح إضاءة الطريق ، ذو الشكل المميز فى شوارع القاهرة فى عقد الثلاثينيات من القرن العشرين (ويمتد إلى عقود زمنية أخرى فى عدد من مناطق القاهرة) دوره المميز فى أكثر من موقف ضمن أحداث الفيلم . إن شكل هذا المصباح المميز بتثبيته داخل غلاف زجاجى يتخذ شكل الفانوس المضلع الإنسيابى المظهر ، الذى يرتكز فوق قمة عمود معدنى مخروطى الشكل ، ينتصب رأسياً «كشاهد صامت» فى الطريق العام . هذا الشاهد الصامت هو (كما ذكرنا قبلاً) الملجأ الذى يلوذ به «حسين» ليستكمل استذكار علومه تحت ضوئه فى ليل الشتاء ، ليوفر بضعة ملاليم (أصغر وحدة للعملة النقدية فى ذلك الوقت) هى ثمن «كيروسين» المصباح الذى يمكن أن يستهلكه الطالب المجد ، وذلك تلبية لرغبة الأم المجاهدة ، التى تدبر معيشة الأسرة

فى مستوى أدنى من حد الكفاف . إلا أن تأثير هذا المشهد الذى يحمل قدراً وفيراً من القيم التعبيرية المتآلفة ، من مكان التصوير وأسلوب الإضاءة وأداء الممثل (كمال حسين ، فريد شوقى) والملابس («كوفيـــة» ينزعها «حسن» / فريد شوقى عن عنقـــه ويمنحها لـ «حسين» / كمال حسين ، ليتقى بها البرد ، تقديراً لكفاحه العلمى) هذا التأثير يتعرض لصدمة مرئية أخرى فى المشهد التالى له مباشرة ، وهى صدمة من شأنها أن تتعارض منطقيًا مع القوة التعبيرية لدور مصباح الطريق فى هذا الموقف الدرامى ، فبعد سماع آذان الفجر ، الذى يبشِّر ببداية يوم جديد ، نرى «حسين» وهو يتجه إلى باب المنزل ، بعد أن يطوى كتابه ، فنجد أن هناك ضوءًا قويًا يظهر من خلف نوافذ هذا الباب ، مما ينم – بلا أدنى شك – عن وجود مصباح كهربائى ذى قوة إضاءة مناسبة فى مدخل المنزل ، وهو المدخل الذى يوصل بين الدرج الصاعد والدرج الهابط إلى البدرون ، وهو بالفعل أمر يؤكد عليه فنان الفيلم فى مشاهد أخرى يظهر فيها هذا المدخل مضاءً بمصباح كهربائى . فإذا كان الأمر كذلك ، فما هو الداعى لخروج «حسين» للاستذكار على ضوء مصباح الطريق وتجشمه عناء برد الشتاء على نحو ما نرى فى الوصف السابق . إن الأولى – فى هذه الحالة – هو أن يغادر «حسين» مسكنه ليستذكر تحت ضوء مصباح مدخل المنزل ، محتميًا من برودة فضـاء الطـريق . فى الـواقـع نحن لا نعترض على استذكار «حسين» على ضوء مصباح الشارع ، بل نرى أنه مشهد درامى معبر تماماً ، ولكننا نرى أن الضوء الصادر من خلف باب المنزل يُفْسد القيمة التعبيرية لهذا المشهد ، فالأولى أن لا يصدر ضوء عن مدخل المنزل ، لتتأكد حاجة «حسين» إلى ضوء مصباح الطريق . ومن جهة أخرى فإن مصباح الطريق (فى مكـــان آخر) هو الشاهد الصامت على أول لقـاء ليـلى بين «نفيســـة» و «سلمان» إبن البقال ، وهو لقاء ينتهى – كما سنرى بعد – بسقوط «نفيسة» جنسياً ؛ فتحت هذا المصباح يكون «سلمان» منتظراً ، فى حالة قلق ، قدوم «نفيسة» ، إلى أن تحضر ويصطحبها فى الطريق إلى بيت الأسرة الفارغ من سكانه ليختلى بها ، ومصباح الطريق هو الشاهد الصامت على جولات «نفيسة» الليلية ، بعد أن بدأت طريقها الشائك كعاهر محترفة . وإذا كانت «نفيسة» تغادر كلاً من سيارة الرجل المسن النزق وسيارة الميكانيكى تحت ضوء مصباح الطريق ، إلا أن متابعة قطعة العملة المعدنية ذات «النصف ريال» ، التى يلقى بها الميكانيكى على أرض الطريق ، فى بصيص من الضوء الذى يمنحه المصباح

بالكاد ، تصبح نوعًا من التعبير المكثف ، الذى يرتبط - هنا - بمقاس اللقطة ذات المنظر الكبير جداً .B.C.U ليد «نفيسة» وهى تلتقط القطعة المعدنية من الأرض ، وهو تأثير هام جداً ، خاصة عندما تتذكر أن «نفيسة» تمنح هذه العملة المعدنية لأخيها «حسنين» عندما يقابلها على السلم الهابط إلى البدرون ، كما ذكرنا من قبل . وقرب نهاية الفيلم يطل مصباح الطريق شاهداً على «حسنين» (فى زيه الرسمى) وهو يعتدى بعنف على «نفيسة» ، بعد إنصرافهما من نقطة شرطة «السكاكينى» ، ثم وهو يهددها بالتخلص منها ، فتعده بأن تجنبه الأذى بأن تنتحر ، ثم وهو يدفعها دفعًا لتنفيذ ما وعدت به ، ثم وهو يتطلع إلى جثمانها ميتة غرقًا ، بعد أن يتم انتشاله من مياه النيل ، ثم وهو يقرر أن ينتحر فى نهاية الفيلم . يتم ذلك كله تحت ضوء مصابيح الشوارع (فى ذلك الوقت) وهو ضوء يتخذ فى أغلب حالاته (فى الفيلم) وضع الإضاءة العلوية بتأثيراتها الكئيبة الناتجة عن ظلال تجويفات العيون والأنوف وبروز الشفاه ، فيصبح «مصباح الطريق» بذلك ، هو الشاهد الوحيد الصامت على تفاصيل هذه النهاية المأساوية ، يؤكد ذلك أنه ضوء أحادى المصدر ، حاد الظلال .

ويلجأ فنان الفيلم إلى استخدام الضوء المتقطع فى أكثر من مناسبة تكون «نفيسة» طرفًا فيها ، وبأكثر من وسيلة فى نفس الوقت . فبعد مقابلة «سلمان» مع «نفيسة» تحت مصباح الطريق ، فإنه يقنعها بمصاحبته إلى بيت أسرته الخالى ، ويقودها «سلمان» مارين على أحد المحلات القريبة لبيته ، حيث يعلو باب المحل لافتة دعاية كبيرة مزودة بعدد كبير من المصابيح الكهربائية التى تتناوب الإضاءة والإظلام بطريقة منتظمة على فترات متقطعة ، مما يظهر أثره على كل من «سلمان» و «نفيسة» أثناء عبورهما للطريق ، فيرفع من درجة التوتر التى تصاحب أول خطوة فى طريق «نفيسة» نحو السقوط . ومن جهة أخرى ، فإن فنان الفيلم يحرص على ترجمة النص الأدبى لحادثة اصطحاب «سلمان» لـ «نفيسة» إلى بيته ترجمة أمينة ، وذلك من حيث الإغراق التام فى الظلام ؛ حيث يشير النص الأدبى إلى رغبة «نفيسة» فى وجود الضوء بعد أن استشعرت نوعًا من الأمان بالابتعاد عن الطرق العامة ، وذلك بالوصول إلى بيت «سلمان» ، إلا أن الأخير يصر على إظلام المكان بأكثر من حجة(٥) . ومع أن النص الأدبى لا يذكر شيئًا عن طبيعة الضوء أثناء المواقعة الجنسية بين «سلمان»

و «نفيسة» ، بأكثر من كون المكان غارقًا فى الظلمة ، كنوع من «المعادل المرئى» لما تواجهه «نفيسة» لأول مرة فى حياتها ، وهو الأمر الذى يعــبِّر عنه الأديب الروائى «نجيب محفوظ» بقوله : «ثم اشتدت الظلمة ، ظلمة عميقة غريبة ، كأنها تنشر أجنحتها على فضاء لا نهائى ، فلا مكان ولا زمان»[٦] ، إلا أن فنان الفيلم يعمد إلى استغلال الأثر الناشئ عن الضوء المتقطع للافتة المحل التجارى المجاور لمنزل «سلمان» للتعبير ضوئيًا عن السقوط الأول لـ «نفيسة» مع «سلمان» . والحل الفنى للإضاءة ، على هذا النحو ، يجمع بين التعبير الفنى المعادل للنص الأدبى ، وبين الحرفية الفنية التى تتعارض مع الظلمة المستمرة لشاشة العرض لفترة طويلة (فالإظلام التام لشاشة العرض لغرض فنى ليس عيبًا فى ذاته طالما يرتبط بزمن عرض محدد) . ومما يساعد على تدعيم التعبير الفنى للمشهد ، من خلال الحرفية الفنية ذاتها ، أن الضوء المتقطع الخاص بلافتة المحل هو – هنا – بمثابة مصدر إضاءة سفلى جانبى ، لأن مصابيح اللافتة تقع – جغرافيًا – تحت مستوى الشرفة العلوية المطلة عليه من بيت «سلمان» ، وتتصل بالحجرة التى تجمعه بـ «نفيسة» ، فتتناسب طريقة الإضاءة الناشئة عن هذا الوضع وأثرها مع الموقف الدرامى بجملته ، فالمشهد لم يكن مقصورًا على ممارسة الحب بين الشخصيتين باعتبارهما حبيبين ، وإنما يحمل فى ذاته إشارة واضحة إلى فكرة الاختلاس أو السرقة ، وهى إشارة مزدوجة الدلالة فى هذا المشهد ، عند ربطه بما يسبقه من قبل ، وبما يلحق به من بعد . فبالنسبة لما يسبقه ، نجد أن «سلمان» ينجح فى إغراء «نفيسة» باصطحابها إلى مسكن أسرته الخالى ، عند ما تعبِّر هى عن خشيتها من أن يراها أحدٌ معه فى هذا الوقت من المساء ، وخاصة عندما تعتقد أن أحد المارة القادمين باتجاههما هو أخوها الأكبر «حسن» ، ثم تكتشف أنه شخص آخر لا يعرفهما ، فيهيئ لها «سلمان» أن مسكن أسرته ، فى أثناء غياب أهل البيت ، هو أنسب مكان لقضاء الوقت معًا . ومن جهة أخرى ، فإن أحداث الفيلم اللاحقة تبين أن «سلمان» قضى وطره من «نفيسة» بما يعدُّ سلبًا واختطافًا ، بعد أن يرفض الزواج بها ، فيصبح بالنسبة لها مجرد «لص أعراض» . لذلك كانت التأثيرات المرئية الناتجة عن الضوء المتقطع من خارج المسكن تظهر وهى تتخذ وضع مصدر الضوء السفلى (الجانبى إلى حد ما) فتصبح أشبه ما تكون بتأثيرات ما يسمى بـ «الضوء الإجرامى» الذى يرتبط ، فى السينما التقليدية ، بشخصيات اللصوص والمجرمين[٧] .

ومع التصاعد المأساوى لنهاية الفيلم ، يستقل «حسنين» سيارة أجرة ، يصطحب فيها أخته «نفيسة» إلى كوبرى الزمالك ، لكى تنفِّذ تعهدها بالانتحار غرقًا . والمسافة التى تقطعها السيارة من «السكاكينى ، إلى «الزمالك» تستغرق زمنًا يمور بشحنة من المشاعر المتضاربة التى تختلج بها نفس كل من الأخ وأخته ، فتجئ الصورة مصحوبة بتلك التناويات شبه المنتظمة بين الضوء والظلمة على وجهى الشخصيتين داخل السيارة ، وهى تناويات تُعْزَى تارة إلى الأضواء التى تميز واجهات بعض المحال العامة أو لافتاتها ، وتُعْزَى تارة أخرى إلى مرور السيارة تحت مصابيح الطرق .

- ٥ -

ومن ضمن المفردات المرئية المتعددة فى فيلم «بداية ونهاية ، تطل علينا تلك اللافتات المكتوبة ، التى يشتهر بها المخرج السينمائى «صلاح أبو سيف» فى عدد من أعماله السينمائية ، إلا أننا نلاحظ هنا كثرة هذه اللافتات وتنوعها ، وفى نفس الوقت نجد أن مبرراتها الدرامية تقوم (فى هذه الفيلم) بصورة أكثر وضوحاً مما هى عليه فى أعماله السينمائية الأخرى . فإذا كان «صلاح أبو سيف» يُرجع لجوئه المستمر إلى إظهار اللافتة التى تحمل الحكمة الدارجة المشهورة : «القناعة كنز لا يفنى» ، فى فيلم «الأسطى حسن» (١٩٥٢) إلى مسألة الرقابة على الأفلام(٨) ، فإنه على الرغم من كثرة اللافتات المكتوبة فى فيلم «بداية ونهاية» فإن المخرج لا يشير إليها بأى تبرير ، ذلك أن وجود هذه اللافتات - بحسب ما نرى - لم يكن وجوداً زاعقًا ، أو ما يمكن أن نسميه «وجوداً خشنًا» ، بل جاءت أغلبها من خلال نوع من الانسياب الناعم . وبداية فإن فنان الفيلم يلجأ إلى اللافتات المكتوبة ، أو بالأحرى إلى الكتابة ، لغرضين أساسيين يشكل أحدهما نوعًا من الضرورة الموضوعية ، ويتمثل الآخر فى التدعيم الدرامى . فيلجأ فنان الفيلم إلى الكتابة باعتبارها وسيلة إعلامية للإشارة إلى تاريخ معين أو مناسبة محددة ، لذلك تبدأ مشاهد الفيلم تترى على شاشة العرض - عقب لوحات الأسماء - بكتابة على الشاشة : «القاهرة سنة ١٩٣٦» ، وذلك لإعلام المتفرج بتاريخ بدء أحداث

الفيلم . ولإعلام المتفرج بالمناسبة الدينية الهامة التى يرتبط بها الإعلان عن خطوبة «حسنين» لـ «بهية» بصفة رسمية على لسان «فريد أفندى» ومعه زوجته ، فإن فنان الفيلم يفتتح مشهد الحارة بشبرا وهو يتضمن لافتة من القماش مثبتة على واحد من أقواس النصر المركب من أدوات الفراشة المعتادة ، لتعلن اللافتة – بطريق مباشر – عن أن المناسبة هى «عيد الأضحى» ، وذلك من خلال إعلان أحد القصابين عن سلعته من لحوم الضأن وغيرها مما يبيعه بهذه المناسبة .

إلا أن ما يهمنا بالأكثر فى مجال اللافتات المكتوبة هنا ، هو تلك التى يقدمها فنان الفيلم كجزء من حركة الدراما فيه . ويأتى فى مقـدمة تلك اللافتات إطـار صغير مثبت فى جدار الصالة بمسكن الأسرة فى «البدرون» يضم تلك النصيحة المشهورة وهى «إتق شر من أحسنت إليه» . ولأن مجال هذه النصيحة يرتبط بالأكثر بالعلاقة بين كل من الشقيقين «حسنين» و «نفيسة» ؛ لذلك فإنها تظهر فى عدة مواقف وهى تتوسط هذين الشقيقين ، ومن ذلك عندما يطلب «حسنين» من أخته نقوداً ليتمكن من السهر مع زملائه من المدرسة ، وكذلك عندما يعلن «حسنين» عن رغبته فى الالتحاق بـ «مدرسة الحربية» وتتعهد «نفيسة» بالعمل والسهر من أجل تدبير مصاريف هذه المدرسة ، وأيضاً عندما تستقبله «نفيسة» عند حضوره بالـزى الرسمى لمدرسة الحـربية لأول مرة ، ثم تهبه نقوداً لكى يصطحب خطيبته «بهية» للتنزه معها . ولكن هذه اللافتة تظهر أيضاً فى مواقف أخرى خاصة بـ «حسنين» ، ولكن فى علاقته بآخرين غير «نفيسة» ، سواء بطريق مباشر أو بطريق غير مباشر . فهى تظهر بطريق مباشر ، أى فى وجود «حسنين» ذاته ، فى ذلك المشهد الذى يقرأ فيه «حسنين» خطاب أخيه «حسين» الذى يرسله للأسرة من محل عمله فى «طنطا» ويخص فيه أخاه بورقة من العملة النقدية . كما تظهر هذه اللافتة ، فى هذا النوع من العلاقات ، بطريق غير مباشر ، أى فى غير الوجود المـادى لـ «حسنين» ذاته ، ولكن فى موقف يخصه هو ، وذلك فى مشهد زيارة «فريد أفندى» وزوجته للأسرة ومعهما زيارة عيد الأضحى من لحم الضأن وغيره ، والإعلان عن خطبة «حسنين» و «بهية» . إن جميع من ارتبطوا بـ «حسنين» بعلاقة ما ، سواء من أفراد أسرته أو من خارجها ، لاقوا منه إجحافاً يصل إلى الجحود (فريد أفندى) بل إلى القتل (نفيسة) مروراً بالتنصل من علاقة الإخوة والشروع فى وطء كل مشاعر

تتعلق بها (حسن) . ولذلك لم تكن لافتة «اتق شر من أحسنت إليه» ، التى تظهر من حين لآخر ، شيئًا زائدًا عن حاجة الدراما فى الفيلم بل هى لازمة لها من أجل تكثيف تأثيرها .

وهناك لافتة أخرى تحمل عبارة مصرية مأثورة أيضًا وهى «الصبر مفتاح الفرج» ، نجدها فى الغرفة التى تخص «نفيسة» وأمها ، كما يظهر من السياق العام لمفردات مسكن الأسرة فى «البدرون» ، وهى لافتة معلقة على جدار بالحجرة ، وليس من المصادفة أن تكون مجاورة للمرآة التى تتطلع إليها «نفيسة» فى أكثر من مناسبة داخل الفيلم . لذلك فإن هذه اللافتة تطالعنا كلما مرت «نفيسة» بجوارها وهى تعبرها إلى المرآة ، فمن الواضح أن الصبر الذى تمارسه «نفيسة» زمنًا فى انتظار اللحاق بركب الحياة ، ولو مع «سلمان» إبن البقال لا يصل بها إلى مرفأ «الفرج» المأمول ، فعند عودتها من أول لقاء معه فى بيت أسرته ومعاشرته لها ، تمر «نفيسة» على هذه اللافتة وهى تتجه لمطالعة وجهها فى المرآة ، فيكون من المقبول أن يكون للافتة معنى يساير حالتها حتى هذه اللحظة طالما تعتقد أن مآل هذه العلاقة هو الزواج من «سلمان» ، إذ قد يكون الصبر مفتاحًا للفرج . ولكن عندما تعود «نفيسة» من ممارسة الدعارة بأسلوب فاشل ينتهى بامتهانها كإنسان وكأنثى معًا ، من رجل مسنّ نزق ، فإن العبارة المكتوبة على اللافتة تصبح متناقضة مع الموقف ، لذلك فإن «نفيسة» تعبرها إلى المرآة – هذه المرة – ثم تحطم المرآة احتجاجًا على ما تفضح به حالها من الدمامة التى أصبحت بداخلها الآن بأكثر مما هى على وجهها .

ولكن هناك لافتة أخرى نجدها مثبتة على جدار مسكن الأسرة الجديد ، تحمل عبارة «توكلت على الله » ، وهى عبارة مأثورة ، يحيا المصريون فى ظلها (قولاً ، وعملاً فى الغالب) إلا أن تواجدها فى حالة مرئية بوضوح لافت للانتباه داخل «ديكور» الفيلم، يفترض أن يكون لها دور فى الدراما ، بينما نحن نبحث عن هذا الدور فلا نجده ، وإن كنا نرجح أنه لو أظهر لنا الفيلم أن الأخ الأوسط «حسين» هو الذى يقوم بتثبيتها فى الجدار ، لكان ذلك أدعى للاقتناع بهذا النوع من الاقتحام المرئى .

يبقى لنا من بين اللافتات المكتوبة تلك الكتابة الجدارية على أحد حوائط منشآت الحارة الشعبية ، وتعلن عن بيانات المأذون الشرعى المختص بالحى ، وتظهر واضحة فى المستوى الخلفى للمشهد الذى يجمع بين «نفيسة» و«سلمان» ، بعد أن علمت بموضوع زفافه المرتقب على فتاة أخرى ، إن المفارقة تبدو واضحة بين المحاولة المستميتة من «نفيسة» لاقناع «سلمان» بضرورة الزواج منها ، وبين تملص الأخير ، ثم الجهر برفضه لها ؛ مما يسبب إجهاض هذه المحاولة تمامًا ، لذلك ينتهى هذا المشهد بالخاتمة المشهورة لدى جانب كبير جداًمن النقد السينمائى المصرى عن بائع السلع المستعملة يعلن عن سلعته بندائه المشهور «روبابيكيا» .

- ٦ -

وإذا كان للمرآة دور واضح للتعبير عن وجهة نظر «نفيسة» فى نفسها ، مرة وهى تطالع وجهها فيها بعد عودتها من أول لقاء جنسى مع «سلمان» ، وكأنها لا تصدق أنها مرت بتجربة الأنثى المرغوبة فيها من رجل ما ، ومرة أخرى وهى تراجع صورة وجهها فيها لآخر مرة ، بعد إهانة الرجل المسن النزق لها ، فتعمد إلى تحطيمها بإناء الزهور الصناعية المجاور لها ، فإذا كان هذا هو الموقف بالنسبة للمرآة فى مسكن الأسرة بشبرا ، فإن للمرآة شأنًا أخر فى المسكن الذى يضم «حسن» و«سناء» بدرب طياب ، فعندما يطلب «حسين» مساعدة أخيه «حسن» لكى يدبر حال معيشته عند استلام وظيفته فى «طنطا» ، فإن إطار الصورة السينمائية يشمل كلاً من «حسن» و«حسين» وبينهما المرآة الطولية الموجودة على ضلفة دولاب الملابس فى الحجرة ، تنعكس عليها صورة العاهر «سـناء» وهى تتابع اجتماع الشقيقين ، إشارة إلى أن هذه العـاهر هى جزء من حياة الأسـرة ، ولو بطـريق غير مباشر ، خاصة أن لقاء الشقيقين ينتهى بأن يقدم «حسن» سواراً ذهبياً من مصوغات «سناء» لأخيـه «حسين» ليبيعها وينتفع بثمنها .

وإذا كنا نلاحظ من العرض السابق أن هناك عدداً من المفردات المرئية تجمع بين «نفيسة» و «حسنين» ، كإرهاصات تشير إلى المصير الواحد الذى يجمع بينهما ، فضلاً عن الإحساس الداخلى بالرفض لدى كل منهما ، رفض «حسنين» لفقرة وظروفه المرتبط بالتطلع إلى الثراء والنفوذ قفزاً ، ورفض «نفيسة» لدمامتها وعنوستها وارتباط ذلك بتطلعها للحصول على أى زوج ، حتى ولو كان «سلمان» . إبن البقال ، أو للحصول على أى رجل – بعد ذلك – يمنحها دفء الإحساس بالأنوثة ، إذا كنا نلاحظ أن هذه المفردات تتمثل فى سلم بيت «شبرا» ، وفى لافتة «إتق شر من أحسنت إليه» ، وفى بعض مصادر الضوء الليلية ، فإننا نلاحظ أن هناك مفردات مرئية أخرى تجمع بين «نفيسة» و «حسنين» فى العلاقة بين هذه المفردات وكل من الشخصيتين ، مثل نافذة البدرون ، وأسلوب الإطار المائل ، وزاوية التصوير من أسفل لأعلى . ففى أثناء قيام «نفيسة» بتنظيف حجرتها وترتيبها ، نلاحظ أن «سلمان» يغازل بعض النسوة وهو يقف للبيع فى محل أبيه ، فتراقبه من خلال النافذة ، وإذ يلاحظ تصرفها ذلك يحاول أن يُرضى «نفيسة» بعبارة غزل تعنيها ، ولكنه يرتبك بسبب الظهور المفاجئ لـ «حسن» ، وهو ارتباك يمتد أثره أيضاً إلى «نفيسة» التى تُسرع بغلق ضلفتى النافذة ، وإن كانت تعود إلى فتحهما مرة أخرى ، بحذر ، فى مشهد لاحق ، لتراقب الموقف الذى يجمع بين «حسن» و «سلمان» . ونفس هذه النافذة هى التى يسرع «حسنين» إليها ليستطلع منها موقف أهل الحى من اقتحام قوة الشرطة لمسكنهم ومداهمته للتفتيش بحثاً عن أية متعلقات خاصة بـ «حسن» الذى تطارده الشرطة ، فيبادر «حسنين» بغلق النافذة غاضباً من الموقف الذى يعبر عنه ، فيما بعد ، بلفظ «الفضيحة» . ونستطيع أن نستشعر أنه ليس مصادفة أن تنشأ علاقة بين «نفيسة» والنافذة بسبب «حسن» ، تناظرها العلاقة بين «حسنين» ونفس النافذة ، وبسبب «حسن» أيضاً ، وإن كان ذلك بطريقة غير مباشرة ، وهى بحث الشرطة عن «حسن» الهارب .

وإذا كانت «نافذة البدرون» هى مفردة مرئية تتصل بالمكونات المعمارية لمكان التصوير ، فإن كلاً من «الإطار المائل ، و «زاوية التصوير من أسفل لأعلى» يتصلان

بإمكانيات آلة التصوير السينمائى . ويتكرر استخدام الإطار المائل فى عرض حركة «نفيسة» و «سلمان» ، منذ دخولهما بيت أسرته وأثناء سقوطها معه . وفى المقابل يتكرر نفس الاستخدام فى المشاهد الأخيرة من الفيلم ، وهى المشاهد التى يتابع فيها «حسنين» أخته وهى تُقْدِم على الانتحار غرقًا فى مياه النيل ، وكذا متابعة انتشال جثمانها بعد غرقها . إلا أننا نستطيع أن نلاحظ أن جميع لقطات الإطار المائل توحى بحالة من «القلق البصرى» لدى المشاهد / المتلقى ، فيما عدا تلك اللقطة التى تتقدم فيها «نفيسة» بكل ثبات وثقة من السور الذى يفصل بين الطريق والنيل ، فقد كان من شأن الإطار المائل أن يظهرها وكأنها فى حالة صعود من يسار الإطار إلى أعلى يمينه . لم يكن الإطار المائل مصدراً للقلق البصرى فى هذه الحالة ، بقدر ما شحنها هذا التأثير المرئى – فى شكله النهائى – بنوع من الإحساس بالإرتقاء ، يجعل من «نفيسة» ، ليست مجرد ضحية للسلوك النفسى لأخيها الأصغر «حسنين» ، بعد أن كانت ضحية للفقر والمجتمع معًا ، وإنما يجعل منها شهيدة من نوع ما . ولا أعرف لماذا كلما تابعت «نفيسة» وهى تتحرك فى هذه اللقطة المتميزة ، أتذكر تلك اللقطة الختامية من الفيلم الأمريكى المشهور «الرداء» (إخراج : هنرى كوستر ، أمريكا ، ١٩٥٣) التى تجمع بين القائد الرومانى الشاب «مرسيليوس» وحبيبته «ديانا» ، وهما يرتقيان درجاً صاعداً بكل ثبات ، بينما هما يسمعان حكم الإمبراطور الرومانى «كاليجولا» بإعدامهما ، فيتقبلان أن يكونا شهيدين ، لينتهى الفيلم باستمرار ارتقائهما الصاعد نحو بوابة السماء ، كما توحى هذه اللقطة . كل ذلك يجعلنا نرجح أن التوظيف البصرى للإطار المائل فى الفيلم السينمائى لدعم دراما الفيلم الروائى فى السينما المصرية ، يتمثل فى حالة من حالاته المتميزة فى مشاهد النهاية فى فيلم «بداية ونهاية» ، خاصة إذا استطعنا أن نلاحظ أن الإطار المائل يجعل «حسنين» ، وهو يتراجع للخلف بعد غرق «نفيسة» فى مياه النيل ، وكأنه يتقهقر نحو هوة سفلية ، لا نراها ولكن نشعر بوجودها ، ويؤكد ذلك تلك الزلة التى نشعر أن «حسنين» يعانيها وهو يتراجع ليحمى ظهره بالشجرة أمام سور «الكورنيش» ، وهو الأمر الذى يشير إليه الناقد السينمائى «هاشم النحاس» بقوله : «وبعد أن يدفع «عمر الشريف» ، أخته «سناء جميل» لإلقاء نفسها بالنهر ، يتراجع للخلف فتسقط قدمه فى الحوض المنخفض حول الشجرة ، فيهبط مع هبوط مستوى أرضية هذا الحوض تعبيراً عن هبوطه المعنوى»(٩) . والحقيقة أن سقوط

«حسنين» المعنوى – على المستوى الإنسانى الصرف – وليس مجرد هبوطه فقط ، يتحقق مع استخدام الإطار المائل فى هذه اللقطة ، ويتأكد فى نهايتها بزلة قدمه فى هذا الحوض المنخفض ، وأكثر من ذلك ، فإننا نستطيع أن نلاحظ أن تصميم ميل الإطار فى تصوير كل من «نفيسة» و«حسنين» هو واحد لا يتغير ، ولكننا إزاء «نفيسة» نجدها تتقدم صاعدة ، بينما يتقهقر «حسنين» هابطاً .

أما استخدام «زاوية التصوير من أسفل» فهو يتكرر لكل من «نفيسة» و«حسنين»، عندما يهم كل منهما بالقاءنفسه فى مياه النيل ؛ باعتبار أنها لحظة الخلاص الأخيرة ، وربما الوحيدة أيضاً ، لكل منهما . ومن المرجح أن فى النظرة التراجيدية التقليدية «لسمو البطل المنتحر» ، نوعاً من التبرير الفنى الخالص لاستخدام زاوية التصوير هذه فى هذا الموقف الدرامى على هذا النحو . وإذا كان التبرير الفنى ينفصل عادة عن التبرير الأخلاقى ، خاصة فى مجال «التراچيديا» بمفهومها التقليدى (أو الكلاسيكى) فإننا نقبل وجهة نظر فنان الفيلم فى أن لحظة الانتحار لكل من «نفيسة» و«حسنين» هى لحظة الخلاص الأخير لكل منهما ، فيعبِّر فنان الفيلم عنها بصرياً بزاوية التصوير من أسفل .

– ٨ –

ولا نستطيع أن نغفل الوجود الواضح الصريح لصورة المرحوم «كامل على» المثبتة على جدار الصالة فى مسكن «شبرا» ، فهى الأثر المرئى الوحيد للشخصية التى يحرك موتها أحداث هذه التراجيديا السينمائية دون أن يظهر فيها على الإطلاق ، وهى – أيضاً» – الصورة التى تنتقل مع الأسرة فى مسكنها الجديد . وتتواجد الصورة ذات البعدين الكبيرين (الطول × العرض) إلى حد واضح ، فى الكثير من مشاهد الفيلم التى تدور فى مسكن «شبرا» ، لتذكرنا بهذا «الغائب الحاضر» دائماً ؛ فانتقال الأسرة من حالة مادية واقتصادية إلى حالة أخرى متأخرة عنها هو بسبب موته ، والتردى الاقتصادى المستمر للأسرة هو بسبب تأخر صرف معاشه ، وانحدار «حسن» إلى الجريمة بدءاً من البلطجة وانتهاءً بترويج المخدرات وتهريبها ، مروراً على القوادة ، هو بسبب إهمال الأب لتعليمه وزيادة تدليله (راجع حديث «حسن» عن نفسه وأبيه فى الفيلم) .

ومن جهة أخرى فإن المرحوم «كامل على» يمثل قيم شريحة كاملة من طبقات المجتمع المصرى وأخلاقها فى ذلك الوقت ، وهى الطبقة الوسطى (فى قطاع منها) وهى الطبقة التى تظل - وهذا هو قدرها فى كل الأزمان - فى حالة جهاد دائم من أجل تجنب السقوط المادى والأخلاقى معًا ، لذلك ليس غريبًا أن تطل علينا صورة المرحوم «كامل على» من على الجدار ، من حين لآخر أو من مشهد لآخر . والأهم من ذلك أيضًا أنه ليس غريبًا أن يُقدم لنا فنان الفيلم إشاراته المرئية عن إعداد المسكن الجديد الذى تنتقل إليه الأسرة (بناء على رغبة «حسنين» فى الهروب من فضيحة مداهمة الشرطة لسكن الأسرة فى «شبرا» بسبب «حسن») ومن بين مظاهر هذا الإعداد يبرز «حسنين» - بالذات - وهو يقوم بتثبيت صورة الأب ، بطريقة ظاهرة ، على جدار الصالة الواقع إلى يمين الداخل إلى المسكن . إن الفيلم (وكذلك النص الأدبى للرواية) يقدم شخصية «حسنين» باعتباره الوريث الوحيد ، من ذرية المرحوم «كامل على» ، لحياة الأب ، على المستوى الأسرى الخاص (الشهادة الوسطى ، والوظيفة الحكومية ، والكفاح لاستكمال التعليم العالى ، والزواج من نفس الطبقة الاجتماعية تقريبًا) وهو أيضًا - بالتالى - وعلى المستوى الاجتماعى العام ، الوريث الوحيد فى الأسرة المؤهل لأن تؤول إليه قيم الطبقة الوسطى الشائعة فى ذلك الوقت .

- ٩ -

وعندما نطالع النص الأدبى لرواية «بداية ونهاية» يلفت نظرنا أن الأديب «نجيب محفوظ» يقدم وصفًا لواحدة من المفردات المرئية ، التى نرى أنها تحمل الكثير من المعانى والايحاءات الهامة لموضوع الرواية ، ولا ندرى سببًا لتجاهل فنان الفيلم لها ، مع الرغم مما نعتقد بأنها واحدة من المفردات المرئية ذات القيمة الدرامية العالية . تذكر الرواية أن الضابط «حسنين» يخرج من مقر نقطة شرطة «السكاكينى» ويصحبته «نفيسة» ، ويصف الروائى الأديب هذا الموقف من خلال النص الأدبى بقوله عن الشخصيتين : «وسارا مع قضبان الترام ، ولم يكن (حسنين) يدرى أين ينتهى به المسيرة لأنه لم يسبق له المجئ إلى هذا الحى»[١٠] . ولا ندرى كيف يفوت فنان الفيلم

الاستفادة من فكرة قضبان الترام (ويناظرها فى ذلك التأثير المرئى قضبان السكك الحديدية للقطارات) . إن من أهم الخصائص التى تميز هذه القضبان هى أن كلاً من قضيبى شريط الترام (أو القطار) يسيران فى اتجاه واحد ولكنهما لا يلتقيـان أبداً . إن كلا من القضيبين يتزاملان معًا ، يبدآن من نفس النقطة معًا ثم يصلان معًا إلى نهاية واحدة ، ولكنهما فى نفس الوقت لا يلتقيان على الإطلاق . إن لهما مصيراً واحداً ، بدون أن يكون بينهما أى لقاء . ألا ينطبق ذلك كله على شخصى الشقيقين «حسنين» و«نفيسة» ؟ أعتقد أن المتأمل فى الأحداث الدرامية لـ «بداية ونهاية» (النص الأدبى والفيلم السينمائى) من الممكن أن يصل إلى هذا المعنى ، وأعتقد أيضًا أنه ممن الممكن أن نرجح أنه لوكان الفيلم قد أظهر ذلك الأثر المرئى ، من خلال شريط صورته ، لكانت هناك إضافة للقيم المرئية الثمينة الخاصة بهذه الفيلم .

- ١٠ -

وأخيراً فإن العلاقة بين المفردات المرئية فى النص الأدبى لرواية «بداية ونهاية» ، ونظيرها من مفردات مرئية فى الفيلم السينمائى ، تصل إلى ذروتها فى ذلك المشهد الذى يدور فى مكتب الضابط رئيس نقطة شرطة «السكاكينى» ، بين كل من «حسنين» ورئيس النقطة . فمن الواضح أن ثراء المفردات المرئية فى النص الأدبى كان مفتاحًا لهذا الثراء المرئى الذى يعبر به فنان الفيلم عن نفس الموقف الدرامى على الشاشة السينمائية ، وهو رد فعل «حسنين» إزاء سماعه لرئيس النقطة وهو يخبره أن شقيقته قد تم ضبطها فى أحد البيوت المشبوهة بتهمة الدعارة . يقول «نجيب محفوظ» فى نصه الأدبى :

«أنصت إليه وهو لا يزال يحملق فى وجهه ، تمتلئ عيناه بوجهه تارة فلا يرى سواه ، ويغيب عنهما أخرى فيسمع الصوت ولا يرى شيئًا ، وثالثة لا يرى إلا شفتين تنطبقان وتنفرجان فينثال بينهما كلام هو الفزع واليأس والغرابة وبين هذا وذاك ترمش عيناه فى حركة عصبية فتلتقطان منظراً غريباً هنا وهناك ، بندقية مثبتة فى الجدار أو صفًا من البنادق أو محبرة ... إلخ»(١١) .

ويقدم الفيلم هذا الموقف – بالتحديد – من خلال عدد من اللقطات ذات المنظر الكبير جداً (B.C.U.) التى تعبر عن رد فعل «حسنين» ، وهى تبدأ بتلك اللقطة الكبيرة جداً لشفتى الضابط وهما تتحركان من خلال غشاوة تضغم صورتهما ، ومن المرجح أنها الغشاوة التى لا تزال تحجب الحقائق عن «حسنين» ، ويزيد من صحة هذا الترجيح أن اللقطة التالية ، من لقطات رد الفعل هذه ، هى أيضاً لقطة كبيرة جداً لمصباح المكتب المتدلى من سقف الحجرة (من وجهة نظر «حسنين» الجالس أسفله) بحيث نجد أن اللقطات الكبيرة جداً التالية لها تصبح خالية من الغشاوة الموجودة فى اللقطة الأولى لشفتى الضابط . ثم تتتابع عدة لقطات لتليفون المكتب ذى اللون الأسود الفاحم من زاوية سفلية تجعله يتخذ شكل كائن أسطورى جبار كئيب الهيئة ، ولسيجارة الضابط التى تحترق فتخلف رماداً يتساقط منها بصورة تغرس الإحساس بالتهاوى والإنهيار ، وتنتهى بلقطة طويلة زمنياً لشفتى الضابط الذى يستكمل حديثه لـ «حسنين» عن تعليمات مأمور القسم بتسوية الموضوع ودياً مع شقيق المتهمة ؛ باعتباره ضابط جيش .

إن هذا المشهد ، على وجه التحديد ، يوضح إلى أى مدى يمكن أن يكون الرأى الذى أوردناه فى صدر هذه الدراسة صحيحاً ، عن طبيعة أدب «نجيب محفوظ» الزاخر بوصف المرئيات إلى حد كبير ، وعن الأثر المتبادل بين هذا الأدب وفنان السينما المصرية بسبب هذه الخاصية .

* * *

وفى كل الأحوال ، فإننا نرى أن فيلم «بداية ونهاية» ، شأنه شأن الكثير من العلامات المتميزة فى تاريخ السينما المصرية ، لا يزال يشكل منجماً زاخراً بالدرر السينمائية ، والمهم هو أن يكون هناك أصحاب المثابرة والأناة للكشف عنها واستخراجها ؛ فالفيلم – على الرغم من ذلك كله الذى ذكرناه – لم ينل القدر الذى يُناسب قيمته الفعلية فى تاريخ «التراجيديا» السينمائية المصرية .





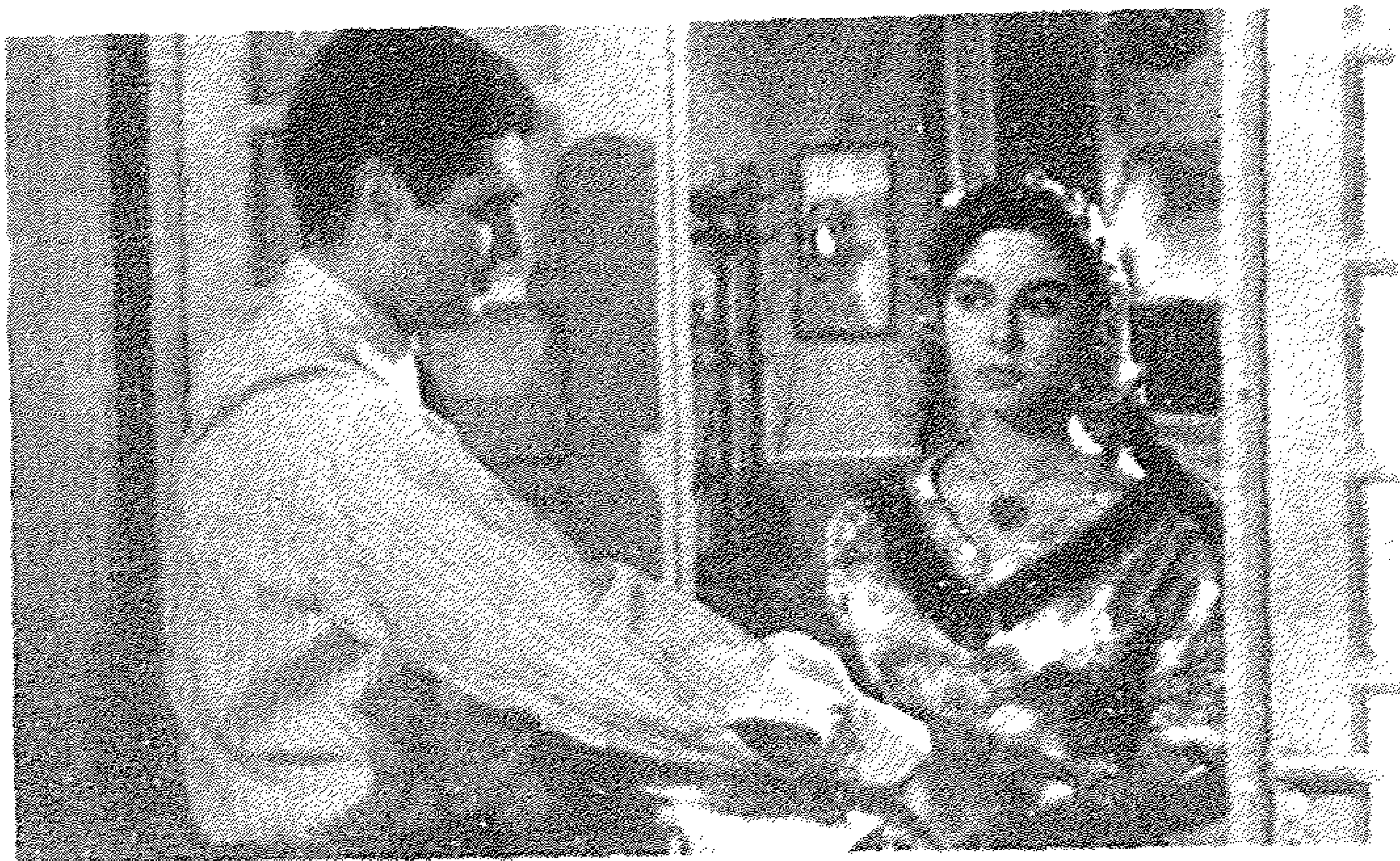






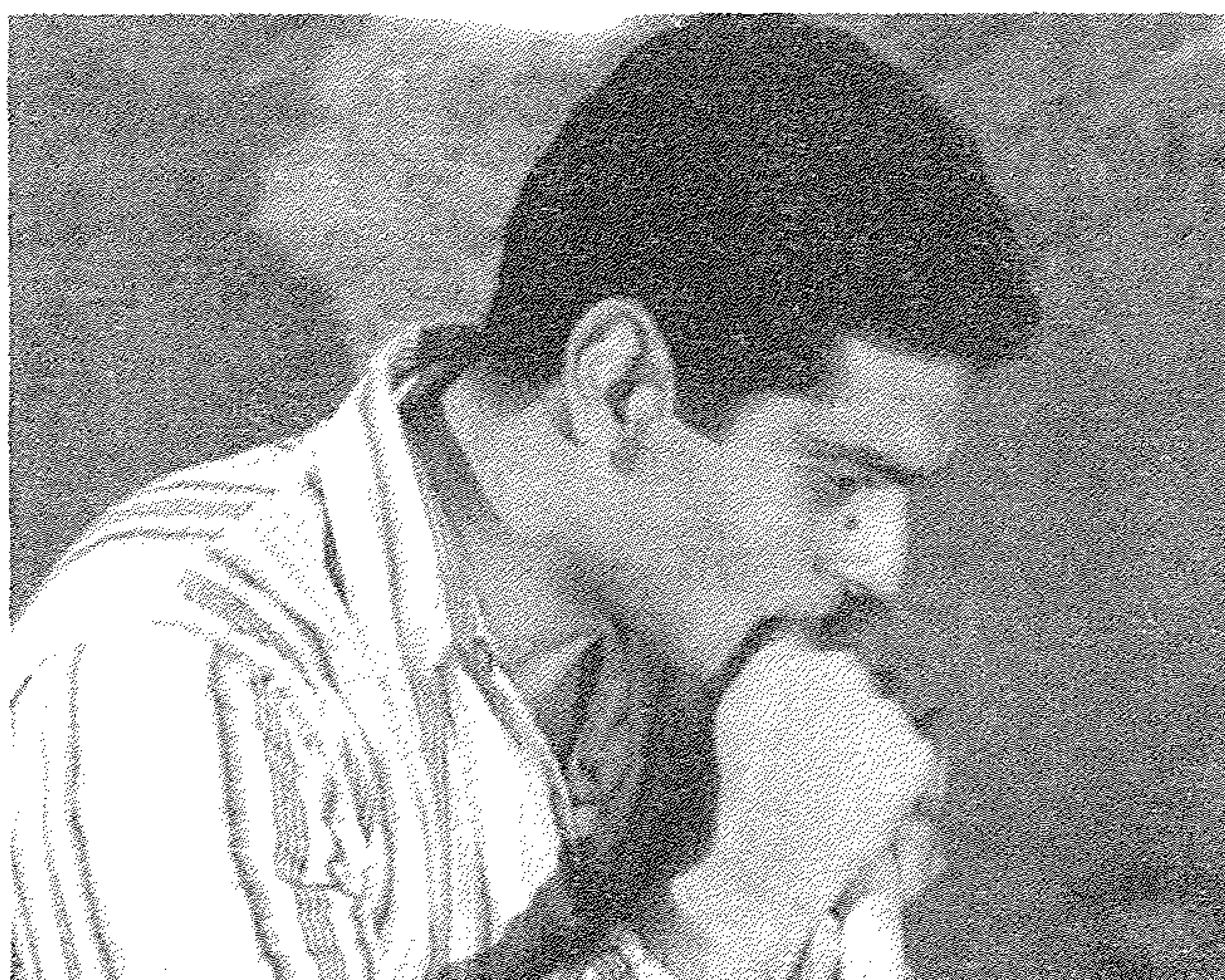




















مصادر الفصل الأول

١ – هاشم النحاس : صلاح أبو سيف – محاورات (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٦) ص ١٣٤ .

٢ – نجيب محفوظ : بداية ونهاية (القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٧٦) ص ص ١٨٠ – ١٨١ .

٣ – هاشم النحاس : المرجع السابق ، ص ١٣٦ .

٤ – نجيب محفوظ : المرجع السابق ، ص ٣١٦

٥ – المرجع السابق ، ص ص ١٠١ – ١٠٣ .

٦ – المرجع السابق ، ص ١٠٥ .

٧ – جون ألتون : الرسم بالنور ، ترجمة : ثريا حمدان (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، ١٩٦٤) ص ١٠٦ .

٨ – هاشم النحاس : المرجع السابق ، ص ١٠٦ .

٩ – المرجع السابق ، ص ١٣٦ .

١٠– نجيب محفوظ : المرجع السابق ، ص ٣٦٨

١١– المرجع السابق ، ص ٣٦٥ .

الفصل الثانى

« يوم أن تحصى السنين - المومياء »

حقيقة مرئيات البعد الرابع

البيانات التوثيقية

الإخـــــراج : شادى عبد السلام .

القـــصـــة : شادى عبد السلام .

الســيناريو : شادى عبد السلام .

الحـــــوار : شادى عبد السلام – علاء الديب .

التـصـوير : عبد العزيز فهمى .

المونتـــاج : كمال أبو العلا .

الصـــوت : نصرى عبد النور .

المـنـاظـر : صلاح مرعى .

الموسـيـقى : ماريو ناشيمبينى .

التـمـثـيل : نادية لطفى – أحمد مرعى – محمد خيرى – شفيق نور الدين – محمد نبيه – محمد مرشد – زوزو حمدى الحكيم – أحمد حجازى – عبد المنعم أبو الفتوح – عبد العظيم عبد الحق – أحمد عثمان – أحمد خليل – حلمى هلالى – جابر كراز – محمد عبد الرحمن .

الإنتـــاج : المؤسسة المصرية العامة للسينما – مصر ١٩٧٥

اتذكر أنه أثناء دراستى للتصوير السينمائى فى المعهد العالى للسينما بأكاديمية الفنون (مصر) كانت المقولة الشائعة ، التى عمد أغلب أساتذة التصوير بالمعهد إلى التأكيد عليها ، هى أن فيلم « ليلة أن تحصى السنين » أو « المومياء » للمخرج « شادى عبد السلام » ، قد حقق من ضمن ما حققه من إنجازات متعددة متميزة فى الفن السينمائى ، فكرة « البعد الرابع » فى الصورة السينمائية ، بمعنى الإحساس بعنصر الزمن فى الصورة السينمائية ، وذلك عن طريق أسلوب التصوير الذى انتهجه مدير التصوير المصرى « عبد العزيز فهمى » ، وهو غلبة استخدام الإضاءة غير المباشرة ، وخاصة فى تصوير مشاهد الفيلم الخارجية النهارية ، وقد ساعد على شيوع هذه المقولة (التى نرى أنها ينقصها الدقة) تأكيد مدير التصوير « عبد العزيز فهمى » بذاته عليها ، وتكرار هذا التأكيد .

والحقيقة أن فيلم « المومياء » يضع مسافة زمنية فاصلة بين محتويات شاشته (صورة وصوتًا) وبين المتلقى الذى يشاهد الفليم ويتابعه . وهذه المسافة الزمنية هى محصلة منطقية لجميع الأدوات الفنية التى استخدمها « شادى عبد السلام » بحذق ومهارة ، بدءًا من فكرة الفيلم وانتهاءً بنسخة العرض . ونستطيع أن نقول أن « شادى عبد السلام » قد لجأ إلى نوع من التغريب المقصود لخلق هذه المسافة الزمنية وقد نجح فنان الفيلم – هنا –فى تحقيق هذا التغريب من خلال أدواته الفنية على شريطى الصورة والصوت معًا . ولعل استخدام اللغة العربية الفصحى المبسطة فى حوار شخصيات الفيلم ، وأسلوب الأداء الصوتى لشخوصه ، هو أحد المظاهر المباشرة تمامًا لتحقيق هذا الغرض على شريط الصوت ، الذى تدعمه الموسيقى الفيلمية المصاحبة لأحداث الفيلم .

إلا أن الأمر اللافت للانتباه ، أن تحقيق الإحساس بالبعد الرابع هذا ، من الناحية المرئية ، لم ينل ما يستحقه من النقد السينمائى ، سواء فى مصر أو خارجها ، أو من الدراسة الأكاديمية للفنون فى مصر ، فقد تم اختزال ذلك كله فى عنصر مرئى واحد يتصل بحرفيات التصوير السينمائى ، وهو الإضاءة فى الصورة السينمائية . كما تم اختزال حرفيات هذه الإضاءة فى فكرة فنية واحدة وهى استخدام ضوء النهار غير المباشر فى تصوير أغلب مشاهد الفيلم النهارية ، وذلك لخلق هذا الانطباع المرئى بالزمن « غير الآنى » . ومما يزيد الأمر غرابة فى هذا الشأن ، أن فنانى الفيلم جميعاً قد استكانوا إلى هذا القصور النقدى فى تناول مرئيات البعد الرابع (أو البعد الزمنى)

فى فيلمهم ، اكتفاءً - وقد يكون احتفاءً فى نفس الوقت - بهذا السيل المنهمر من التقدير النقدى للعمل الفيلمى ككل ، باعتباره فلتة فى تاريخ السينما المصرية .

والحقيقة أيضًا أن فيلم « المومياء » ، فى حد ذاته ، يُعد مدرسة مصرية كاملة ومتميزة فى فن الفيلم ، فهو - شأنه شأن فلتات السينما المصرية - كالمنجم الذى لا ينضب ، ولكنه ينتظر من ينقب فيه يجهد وأمانة ، فتكون أفضل مكافأة لمثل هذا الدارس المنقب هى الوقوف على ثراء مكونات الشريط الفيلمى الذى يختص بهذا العمل الفنى بكل تجليات ابداعاته المرئية والمسموعة معًا ، وهى التجليات التى جعلت « جون راسل تايلور » ناقد المجلة السينمائية المعروفة " Sight and Sound " يعبر عنها بقوله : « ومن المؤكد أن أول ما يخرج به المتفرج هو التأثر بروعة المرئيات إلى حد الخيال فى هذا الفيلم » (١) .

- ١ -

ويقوم موضوع فيلم « المومياء » على القصة التاريخية ، التى تتعلق باكتشاف مقابر الملوك المصريين القدماء من فراعنة الأسرات السادسة عشر إلى الواحدة والعشرين ، فى منطقة وادى الملوك بمدينة « الأقصر » / « طيبة » عاصمة مصر القديمة فى فترات زمنية فى بعض من تاريخها . وهو موضوع يقوم على جانبين لكل منهما أهميته ، وأولهما هو العنصر التاريخى ؛ الذى يصف كيفية الكشف الأثرى عن جثث الفراعنة المخبأة بالقرب من وادى الملوك ، ودور البعثة الأثرية الحكومية فى ذلك الاكتشاف . وثانيهما ، هو العنصر الدرامى فى الفيلم ، وهو لا يقل فى أهميته عن العنصر التاريخى ؛ لأنه يدعمه ، ولأنه - فى نفس الوقت - هو المحور الأساسى للفيلم ، وهو الذى يجعله فيلمًا روائيًا بالدرجة الأولى ، وإلا أصبح مجرد فيلم إخبارى - تعليمى فحسب . ويقوم هذا العنصر الدرامى حول المأساة الداخلية لشابين يقوم عمهما بتوريثهما سر مصدر عيش القبيلة التى ينتمون إليها ، ومضمونه أنهم يعيشون على أثمان المجوهرات ومتعلقات الموتى التى تحتويها مومياواتهم ، بعد أن يتم انتهاكها لاستخراج هذه المحتويات الثمينة من داخلها ، وهى التى يتم بيعها إلى تجار الآثار المسروقة ، ثم يتم اقتسام إيراد بيع هذه المسروقات على أفراد القبيلة . ويصدم مثل هذا الانتهاك البشع مشاعر الشقيقين ، مما يدفع أكبرهما إلى الاعتراض عليه ، فيتم اغتياله قبل أن ينجح فى مغادرة الجبل مهاجرًا إلى الوادى . أما أخوه الأصغر ، الذى

تتحرك معه معظم دراما الفيلم . فهو يقع فى صراع نفسى عنيف بين الوفاء لأهل قبيلته، ويتضمن الحفاظ على سر الدفينة الفرعونية فى الجبل ، وبين حماية أجساد الموتى من الفراعنة من مثل هذا الانتهاك المشين . وبعد مجموعة من الأحداث المثيرة المتلاحقة ، التى لا تخلو من لمحات بوليسية واضحة ، يبوح هذا الشقيق بسر الدفينة للبعثة الأثرية الحكومية التى ما أتت إلا للكشف عن سر تداول بعض متعلقات هؤلاء الموتى التى تتنقل بين أيدى تجار الآثار المسروقة ، فيقودهم الشاب إلى مكان الدفينة بالجبل ، حيث تقوم البعثة بنقل توابيت الفراعنة الراحلين إلى الباخرة الحكومية التى تقل الجميع ، مما يلحق الخراب بأهل القبيلة بعد انقطاع عيشهم من دفينة الجبل .

إن التاريخ فى فيلم « المومياء » هو تاريخ مزدوج ، فالفيلم يسرد أحداثًا وقعت فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، وفى نفس الوقت فإن هذه الأحداث ذاتها تتعلق بكشف أثرى فى مجال التاريخ المصرى القديم الضارب فى عمق الزمن بآلاف عدة من السنين .

– ٢ –

إن دراسة المرئيات فى فيلم المومياء بشىء من التقدير المناسب لقيمتها الفعلية فى هذا العمل الفيلمى ؛ من شأنها أن تبين كم القصور الذى شاب ما كُتب عنه ، على الرغم من كثرته وضخامة حجمه . والأمر الذى يعنينا هنا – بالتحديد – ذلك الثراء الفنى واستخدام الإضاءة (والألوان) . وفى كل الحالات لابد أن ندرك أن الإبداع الفنى فى سبيل خلق المسافة الزمنية بين المحتوى الفيلمى لـ « المومياء » ، وبين المتلقى / المشاهد / المتفرج ، لا يقتصر على فكرة الإضاءة غير المباشرة فحسب ، ذلك أن فنان الفيلم – خاصة مصوره – قد قام بالحصول على هذا التأثير الزمنى عن طريق عناصر ضوئية أخرى كان لها أثرها الكبير فى تقنين القيمة الفنية لمرئيات فيلم « المومياء » . فبجانب الاستخدام المتعمد لأسلوب الإضاءة المنتشرة ، غير المباشرة ، هناك أساليب فنية أخرى فى استخدام الإضاءة السينمائية (والألوان) ، ومنها طريقة استخدام أشعة الشمس المباشرة ذاتها فى هذا الفيلم ، وكسر القواعد الأكاديمية للتكوين – المأخوذ بها فى الفنون التشكيلية – لغرض فنى محدد ، والحل الإضائى لتأكيد خلود آثار المصريين القدماء ، والمقابلة بين أنواع مصادر الضوء ، والتعبير الفنى عن انتهاء المعاناة النفسية لبطل الفيلم ، وطرح مفهوم جديد لفكرة البعث ، وكذلك إبراز

المدلول الحضارى الخاص لباخرة البعثة الحكومية ، بالإضافة إلى ما تعنيه ألوان ملابس الشخصيات من ارتباط بأفعالها وأفكارها معاً ، وهكذا .

- ٣ -

فإذا كانت الإضاءة المباشرة تتسم عادة بأنها ذات مصدر محدد ومعروف ، وأنها - عادة - ذات ظلال محددة ، وتكون صريحة فى تحديدها هذا فى الغالب ، وهو ما يمكن أن يوحى بما يمكن أن نسميه بـ « واقعية اللحظة » ، فإن هذه الأمور تختلف عن ما يمكن أن توحى به الإضاءة غير المباشرة ، فهى تتسم بالانتشار وذات ظلال مضغمة ، تناسب - هنا - أحداث الفيلم ، التى يدور أغلبها بين مقبرة الفراعنة (الدفينة الجبلية) وجبانة القبيلة ، كما أن ما يدور منها فى مساكن أهل القبيلة فهو يدور فى أماكن للإيواء تكمن فى جوف الجبال بعيدة عن مصادر الضوء المباشر فى أغلبها . فمن خلال هذا النوع من الإضاءة ، وخاصة فى المشاهد منخفضة الإضاءة ، كانت الشخصيات الفيلمية تظهر كأطياف منبعثة من جوف كهوف سحيقة ، وهو أمر كان أكثر وضوحاً فى عرض الأحداث التى تقع بين أفراد القبيلة من سكان الجبل .

ومن الناحية الفعلية نجد أن الإضاءة ، التى تصل إلى داخل الكهوف والفجوات الجبلية ، هى إضاءة منتشرة غير مباشرة ، فهى ناتجة عن انعكاسات الضوء الذى ينبعث عن مصادر ضوئية مباشرة أخرى ، سواء كان ذلك نهاراً أم ليلاً . ففى النهار تنتج عن انعكاسات خليطة من أشعة الشمس وضوء السماء ، التى يمكن أن تتخلل فوهات الكهوف وكذلك منافذ البيوت المقامة فى داخل هذه الكهوف أو على حواف الجبل المتجهة إلى جسمه ، إلا فيما يندر . كما ينتج مثل هذا الضوء المنتشر غير المباشر منعكساً من أماكن أخرى ، قد تحتوى على فتحات قليلة - ضيقة بطبيعتها غالباً - قد تتسلل منها أشعة الشمس المباشرة فى لحظات نادرة من بعض أوقات النهار وهناك مشهد من الفيلم يبرز فيه هذا الأثر الفنى للضوء غير المباشر نهاراً فى الأماكن المغلقة، وهو ظهور الفتى « ونيس » (الشخصية الأولى فى الفيلم) على الدرج المؤدى من الباب الخارجى إلى الفناء الخاص بدار « سليم » (أبيه رئيس القبيلة الراحل) .

كما أن الإضاءة غير المباشرة ليلاً تنتج عن انعكاسات ضوء القمر والنجوم على الصخور الجبلية وفى مداخل الكهوف ، وهو تأثير ضوئى يصاحب حركة الشاب « ونيس » وهو يهبط لمكان الدفينة فى بطن الجبل .

ومن جهة أخرى فإن شخصية « ونيس » ، باعتباره الشخصية الرئيسية محور دراما الفيلم ، كانت تقع دائمًا فى منطقة إضاءة منتشرة غير مباشرة ، ويظهر ذلك واضحًا - بالأكثر - فى اللقطات المتوسطة وكذلك تلك القريبة الخاصة به ، بصفة عامة . وينتج عن ذلك أنه فى حالات استخدام إضاءة منعكسة متوسطة القيمة من حيث نصوعها (أو أقل من ذلك أحيانًا) فإن ظهور بعض الظلال على وجه « ونيس » ، بغرض تعميق انفعال نفسى معين له ، فإن هذه الظلال هى ظلال ناعمة غير حادة ، أى أنها عبارة عن تداخل بين مناطق أكثر استضاءة . مع مناطق أقل منها استضاءة ، وهو تداخل يعنى نوعًا من التدرج أو المزج ، الذى يصعب معه تحديد بدايات كل منطقة ونهاياتها ، ولذلك فإن فضلاً عن تأثيرها الأساسى فى وضع المسافة الزمنية بين المتلقى والمحتوى الفيلمى المرئى على الشاشة ، فإن من شأنها أن تبرز القيمة الأخلاقية الخاصة بـ « ونيس » فتدفعه لرفض انتهاك حرمة الموتى .

ولعل هناك شيئًا هامًا فى فيلم « المومياء » يؤكد وجهة نظرنا السابقة فى اختيار الضوء المنتشر غير المباشر كوسيلة فنية متميزة فى هذا العمل الفيلمى ، وهى طريقة تعامل فنان الفيلم مع الظروف الضوئية فى مكان التصوير ذاته ، وخاصة فى ظروف التصوير الخارجى فى مواقع الأحداث الحقيقية ، فالمفروض - حسب السياق الروائى الفيلمى - أن الأحداث الدرامية تقع فى فصل الصيف فى جنوب مصر ، فقد اختارت البعثة الأثرية هذا التوقيت عمداً ؛ لعلم أهل الجبل (هناك) بأن البعثات الحكومية الخاصة بالتنقيب عن الآثار تتوقف صيفًا ؛ تجنبًا لحرارة صيف الصعيد الحارقة ، إلا أن فنان الفيلم قصد أن يعتمد على " ضوء السماء " المنتشر فى المشاهد النهارية الخارجية ، وذلك باستغلال الغمام المنتشر شتاءً ، أو بالتواجد فى مناطق الظلال الفعلية ، وحتى فى حالة عدم توافر أى من مثل هذين الظرفين الطبيعيين ، فإن مصور الفيلم يعمد للحصول على هذا التأثير الضوئى بطريقة صناعية ، وهو ما يؤكده مدير التصوير « عبد العزيز فهمى » بقوله أنه فى المشهد الذى يصور أول لقاء بين « ونيس » والشاب الغريب القادم من الوادى ، قام المصور بحجب أشعة الشمس المباشرة عن كل المكان الذى يجلس فيه « ونيس » وما حوله ، مع تعمد ترك المكان الذى يحتله الغريب مغموراً بأشعة الشمس المباشرة ، وقد تم الحجب بواسطة مظلة صناعية Shomp Cutting (٢) .

وإذا كان استخدام الإضاءة غير المباشرة نهاراً هو الأسلوب الغالب على مشاهد فيلم « المومياء » ، فإنه في المقابل قد تم استخدام أشعة الشمس المباشرة (نهاراً) كمصدر رئيسي واضح للإضاءة في بعض المشاهد ، إلا أننا نلاحظ أن هناك اتجاهاً واضحاً نحو تجنب استخدام أشعة الشمس المباشرة ، في هذا الفيلم ، كمصدر إضاءة أمامي أو جانبي صريح ، وإنما تجيء هذه الأشعة المباشرة كمصدر إضاءة جانبي خلفي أحياناً ، وفي أحيان أخرى كمصدر علوي ، وأحياناً ثالثة كمصدر خلفي فقط . ففي المناظر المتوسطة والمناظر القريبة (وما بينهما) التي تجيء في ضوء النهار مع وجود الشمس ، فقد تم استخدام أشعة الشمس المباشرة – فيها – كمصدر إضاءة جانبي خلفي ، مما أسفر عن مناطق من النصوع الضوئي العالي الذي يتواجد على حواف الوجوه وعلى حواف الأجسام عامة (Rim Light) وهو الأمر الذي يؤدي إلى وقوع بقية المساحات من الوجوه والأجسام في مناطق الإضاءة الناتجة عن انعكاسات ضوء السماء . وكان لذلك الاتجاه الفني أثره المفيد في أكثر من ناحية ، فمن جهة فإن هذه الإضاءة يغلب عليها الميل إلى اللون الأزرق (الناتج عن لون ضوء قبة السماء) ولذلك فهي تضفي على الوجوه السمراء أصلاً (بفعل الماكياج عادة ، بالنسبة للممثلين) قتامة مضاعفة ، تتناسب مع جو الحزن والغموض اللذين يلازمان أغلب أحداث الفيلم . ففي المشهد الذي يجمع بين « ونيس » و « مراد » (القواد الذي يمارس الوساطة في تجارة الآثار المسروقة) لأول مرة ، تجيء إضاءة أشعة الشمس المباشرة مؤثرة على الحواف الجانبية الخلفية لرأسيهما ، وذلك لكي ينشيء فنان الفيلم ربطاً ذكياً بين مضمون الحوار الذي ينطق به الممثل وبين توزيع مناطق النصوع الضوئي على وجهه ، حيث ينتقل وجه « مراد » إلى منطقة ترفع من درجة نوصع الضوء الساقطة على وجهه، وهو يعترف بأن سيده هو « الذهب وبريقه » ؛ مما يعمق الشعور بالجشع وشهوة المال لديه ، وخاصة أن أسلوب هذه الإضاءة – في هذا الموقف – يسمح بظهور بريق عيني « مراد » ساطعاً لامعاً مع كلماته عن « بريق الذهب » . وفي المقابل نجد أن « ونيس » يقع في منطقة إضاءة منتشرة غير مباشرة ، ناتجة عن ضوء السماء ، وذلك كسبب منطقي يرتبط بموقعه المكاني – في المشهد – في مقابل « مراد » ، مما يساعد على الإحساس بحالة الغموض والتخبط التي يعاني « ونيس » منها ، وكذلك الإحساس بتلك الفجوة النفسية ، ذات المغزى الأخلاقي ، بين كل من الشخصيتين : «ونيس» و «مراد» ،

تتمثل فى « الفجوة الإضائية » بينهما فى نهاية هذا المشهد الفيلمى . يزيد على ذلك أن الإضاءة غير المباشرة هنا تقع فى طبقة منخفضة بالقياس للتأثير الناتج عن ضوء الشمس المباشر ؛ مما يتناسب مع الجو العام للإضاءة الذى يغلف أغلب مشاهد الفيلم.

وفى المناظر العامة والمناظر البعيدة كانت أشعة الشمس المباشرة مصدراً ضوئياً علوياً ، وذلك نتيجة للتصوير فى توقيت نهارى تقترب فيه أشعة الشمس المباشرة من التعامد على سطح الأرض . وكان من شأن ذلك الحصول على نسبة تباين ضوئى عالية، تتعمق فيها المفارقة بين مناطق النصوع الضوئى العالى وتلك المنخفضة (التى تتمثل فى الظلال عادة) حيث يكون مثل هذا التباين المرتفع فى النصوع الضوئى مناسبًا للحدث الدرامى ، وهو ما يظهر واضحًا فى مشهد مطاردة « ونيس » للغانية الفاتنة « زينة » ، التى تعمل ضمن عاهرات « مراد » القواد . وتدور المطاردة بين البنايات الضخمة ، حيث تكون كل من الشخصيتين محصورة فى منطقة عالية النصوع داخل إطار الصورة ، التى تقع بقية مساحتها فى منقطة الظلال ذات النصوع المعتم تماماً . ويزيد من الإحساس بشدة التباين الضوئى فى هذا المشهد ، ذلك « الدعم المرئى » الناتج عن تباين ملابس كل من الشخصيتين ذات الألوان القاتمة ، بالمقارنة مع شدة نصوع المنطقة التى تجرى فيها المطاردة ، إذ أن المشهد يتضمن نوعاً آخر من التوتر الذى ينتاب « ونيس » وهو هنا توتر جنسى بالدرجة الأولى . كما يظهر تأثير هذا النوع من التباين الضوئى فى مطاردة أخرى ، ولكنها ذات طابع بوليسى هذه المرة ، وهى مطاردة « ونيس » لقاتلى أخيه ، خاصة أنه يعانى من توتر من نوع ثالث ، سببه له اعتداء « أيوب » (تاجر الآثار المسروقة) ورجاله عليه وهو على الشاطىء . ويضاف إلى ذلك أن المشهد الذى يصور اقتراب « أيوب » التاجر من شاطىء النهر فى قاربه الشراعى ، ثم فى القارب الصغير ، قد أظهر التاجر ورجاله كأشباح قاتمة سوداء اللون وهى تتحرك فى مياه النهر المتلألئة على حافة الشاطىء ؛ فأشعة الشمس المباشرة – فى هذا المشهد – تجىء كمصدر إضاءة خلفى علوى بالنسبة لمياه النهر المجاورة للشاطىء ، فتسبب ما يعرف باسم « الانعكاس المراوى » ، أى الانعكاس الذى يشبه ذلك الذى يتم بواسطة المرآة ، وهو يحدث بسبب سقوط الأشعة الضوئية على سطح لامع ، وهو هنا سطح مياه النهر [٣] .

وإذا كانت القواعد الأكاديمية فى التكوين التشكيلى تقضى بأن تكون مناطق النصوع الضوئى العالى واقعة فى الجزء الأعلى من مساحة الصورة ، وأن تحتل المناطق ذات النصوع المنخفضة الجزء الأسفل من هذه المساحة ، وأن يكون مصدر الضوء (الظاهر فى الصورة) فى عمقها ، وأن يتم التدرج فى النصوع الضوئى نحو الانخفاض مع الاتجاه إلى الخارج ، نحو حواف الصورة الأربع المحددة لإطارها ، وأن تكون الألوان ذات الصفة المتقدمة (مثل الأحمر والبرتقالى والأصفر) فى مقدمة مساحة الصورة ، فى مقابل أن تكون الألوان ذات الصفة المتأخرة (مثل الأزرق والأخضر) فى مؤخرة هذه المساحة ؛ حتى يتناسب مكان وجود اللون فى الصورة مع طبيعة إحساس العين البشرية به [٤] ، إذا كانت القواعد الأكاديمية تقضى بذلك فى العادة ، فإن خروج فيلم « المومياء » على هذه القواعد من شأنه أن يؤثر على المتلقى بصرياً ، بما يمكن أن يوجد تلك المسافة الزمنية بينه وبين محتويات الشاشة . ففى المشهد الافتتاحى للفيلم ، حيث يجتمع السيد « ماسبيرو » (مدير دار الآثار المصرية عام ١٨٨١) مع رجاله ، لبحث موضوع البردية المصرية القديمة ؛ التى تعد مفتاحاً للكشف الأثرى الذى هو عصب موضوع أحداث الفيلم ، نجد أن مصدر الإضاءة الوحيد فى مكان الاجتماع هو « أباچورة » ذات مصباح كيروسين، تتصدر مقدمة مساحة الصورة ، و« ماسبيرو » ومن معه فى المؤخرة . ويزيد على ذلك أن كمية الضوء التى تصل إلى وجه كل منهم هى كمية ضئيلة . وفى نفس الوقت يجىء ترتيب ألوان المرئيات داخل إطار الصورة ، بحيث تكون « الأباچورة » المضيئة الضاربة للزرقة وهى تتصدر مقدمة الإطار (أى أن هناك لوناً متأخراً يقع فى المقدمة) فى حين أن الألوان الحمراء (وتمثلها أغطية الرأس الحمراء / الطرابيش) والضاربة للحمرة (الوجوه البشرية) تقع فى مؤخرة الإطار (أى أن هناك لوناً متقدماً يقع فى المؤخرة) .

ويزيد على ذلك أن القواعد الأكاديمية فى التكوين التشكيلى تقضى بإبراز الموضوعات داخل الصورة عن طريق الفصل التام بينها وبين الخلفية ، وذلك باستخدام الإضاءة العلوية أو الخلفية أو الجانبية الخلفية ، ولكننا فى هذا المشهد الافتتاحى للفيلم

لا نجد تطبيقًا لهذه القاعدة ، بل خروجًا عليها ، فالشخصيات مدغمة فى الخلفية المعتمة ، ويجئ ذلك كله تحت طبقة إضاءة منخفضة ، يؤكدها هذا التلاشى المتعمد لخلفية المشهد فى درجات نصوع منخفضة للغاية تصل فى بعضها إلى حد الاعتام .

– ٦ –

ويؤكد فيلم « المومياء » على خلود تلك الآثار التى خلفها وراءهم المصريون القدماء؛ ذلك أن المقابلة بين الخلود المادى والأدبى للحضارة المصرية القديمة ، التى تتمثل في عمارتها بصفة أساسية ، وصمودها التاريخى أمام الزمن ، وبين زوال البشر وعدم إمكانية تصديهم لعنصر الزمن ، جاءت هذه المقابلة – فى الفيلم – بصورة فنية ، عن طريق « حل إضائى » يقدمه فنان الفيلم ؛ إذ يعرض هذه العمارة الأثرية ، متمثلة فى جدران المعابد الضخمة وقوائمهما وأعمدتها ، بالإضافة إلى تماثيل الفراعنة العملاقة، وذلك من خلال طبقة إضاءة عالية ، وذلك فى مقابل انخفاض الإضاءة على وجه الفتى « ونيس » ، الذى يخاطبها ف محاولة منه لكشف غموضها الذى لا يزال يستعصي على إدراكه . فقد كانت الحجارة المصرية القديمة التى تنتمى إلى الحكام الفراعنة تختص بضوء الشمس المباشر فى أغلب الأحوال ، بيما يجيء « ونيس » فى مقابلها – وبحكم موقعه فى المشهد السينمائى – ضد مصدر الضوء ، فيقف إما فى منطقة ظلال ناشئة عن العناصر المعمارية ذاتها ، أو نجد وجهه فى منطقة منخفضة الإضاءة بسبب موقعه فى اتجاه عكس مصدر الضوء الطبيعى ، وهو ما نشعر به عندما يقول ونيس عبارته المشهورة : « جَعَلْتَ الحجارة تبدو حية » .

ويزيد على ذلك أن هناك نوعًا من التباين الحاد بين لون الحجارة الضارب إلى الصفرة الذهبية في ضوء الشمس المباشر ، وبين ملابس « ونيس » وأقرانه من رجال القبيلة ، القاتمة دائمًا ، وأحيانًا تكون مشوبة بالغبار ، تأكيداً على نفس المعنى الخاص بخلود الآثار المعمارية المصرية القديمة ؛ فقد بقيت الحجارة واختفى البشر فى ذمة التاريخ .

– ٧ –

ولمصادر الضوء التى تظهر فى مساحة الصورة الفيلمية أثرها فى زرع الإحساس بتلك المسافة الزمنية لدى المتلقى لفيلم « المومياء » ؛ فالمقابلة بين أنواع مصادر الضوء

تعبر عن فاصل زمني يشير إلى الفرق بين أهل الجبل ، لصوص الآثار، وما يحملونه من مظاهر تخلف حضاري ناشيء عن التناقص بين توقيرهم لموتاهم المعاصرين لهم وبين انتهاكهم لحرمة موتى جدودهم من الفراعنة ، وبين رجال البعثة الأثرية الحكومية ، الذين يمثلون فريق الانقاذ لمومياوات المصريين القدماء من هذا الانتهاك . يوضح ذلك أنه بينما يستخدم رجال القبيلة ، من لصوص مقابر الفراعنة ، المشعل الناري لدخول مقبرة المومياوات ، في المقابل يستخدم الأثريون القاهريون المصابيح الكشافة . فالمشاعل وسيلة بدائية لاستخدام الإضاءة ليلاً ، أما المصابيح الكشافة فهي وسيلة إضاءة مستحدثة في هذا التوقيت ، وهي بطبيعتها تنتج كميات من الضوء أكبر مما تنتجها المشاعل ، كما أنها وسيلة للحصول على الإضاءة المركزة غالبًا (Spots) بما يعنيه ذلك من وضوح وتحديد . والضوء الناتج من المشاعل ليس ضوءًا منتظمًا أو ثابتًا، فهو ضوء متراقص تبعًا لتأثير حركة الهواء على نيران المشعل ، لذلك ينتج عن تراقص اللهب المنتج لهذا الضوء نوع من « التوتر الإضائي » ، هو بمثابة ترديد للتوتر النفسي الذي يصاحب اقتحام أهل الجبل لكهف الموتى لنهب مومياواتهم ، في حين أن الضوء الصادر من الكشافات هو ضوء ثابت الكمية ومنتظم في الغالب ، فهو مناسب لاستعمال رجال البعثة الأثرية ، الذين يستندون في عملهم إلى مبادئ محددة تتصل بالواجب الوطني والوظيفي والأمانة العلمية معًا . ومن جهة أخرى ، فإن حركة الضوء غير المنتظمة المصاحبة لحركة نيران المشعل هي نوع من الترديد المرئي لوجهة نظر « ونيس » وشقيقه الأكبر نحو تصرفات أهل الجبل مع جثث الموتى من القدماء . ويزيد من قيمة هذا التأثير المرئي ، ما ينشأ من حركات لظلال ذات كثافات متفاوتة ناتجة عن الأدخنة المتصاعدة من المشعل . والعلاقة بين « ونيس » والمشعل (في هذا المشهد) هي درس قائم بذاته في مجال المرئيات السينمائية ، ففي بداية المشهد كان المشعل في الوضع الخلفي بالنسبة إلى « ونيس » ، ولذلك فإن وجهه يحتفظ طيلة هذا الوقت بالإضاءة المنتشرة غير المباشرة ذات الطبقة المنخفضة والضاربة إلى الزرقة في نفس الوقت ؛ فهي ناتجة عن انعكاسات ضوء القمر والنجوم ليلاً ، على فوهة الكهف . وعند فتح تابوت المومياء يصبح المشعل في مواجهة « ونيس » ، وهي نقلة ضوئية تناسب التعبير عن حالة الدهشة الممزوجة بنوع من الاستياء ، التي يعانيها من جراء هتك ستار الموت علنًا لأول مرة أمامه ، وهي حالة نفسية يجيء التعبير عنها – هنا – في انتقالة ضوئية مزدوجة التباين ، فهي انتقالة بالتباين من منطقة إضاءة منخفضة تمامًا

لوجه « ونيس » إلى منطقة إضاءة ذات طبقة عالية نسبيًا ، كما أنها انتقالة من إضاءة تغلب عليها الزرقة إلى ضوء ضارب للإحمرار (ناتج عن نيران المشعل) هذا بالإضافة إلى التقابل بين نوعى الإضاءة ، فهى فى الأولى غير مباشرة ناتجة من انعكاسات ضوء القمر والنجوم ، وفى الثانية مباشرة ناتجة عن ضوء اللهب الخاص بالمشعل الساقط مباشرة على وجه « ونيس » ، كما يصاحب كل هذه التأثيرات السابقة إظهار لمعة عين « ونيس » التى تعبر عن مفاجأته و دهشته واستنكاره معًا . كما يتيح ذلك أيضًا فرصة « الربط المرئى » بين لمعة عين « ونيس » الدهشة اللائمة معًا ، وبين لمعة العين الفرعونية الذهبية ، التى تشكل رسم القلادة الذهبية ، التى يخرجها العم من جسم المومياء ليلوح بها فى وجه الشقيق الأكبر ، ضمن مراسم القبيلة التى يقوم بها العم لتدشين إبنى شقيقه الراحل « ونيس » وأخيه ، لممارسة دورهما فى نهب الموتى من فراعين مصر ، ومما يؤكد ذلك الذى سبق ، هو اتجاه فنان الفيلم إلى أسلوب إضائى يتسم بالذكاء ، يعبر به عن حالة « ونيس » وأخيه ، عندما يقوم عمهما بشق جسم المومياء بسكين حادة، فتزيد كمية النصوع الضوئى على الجثة ذاتها ، وذلك نتيجة لمصدر ضوئى منطقى مرئى على شاشة العرض ، وهو حركة تقريب المشعل ذاته من جسم المومياء ، وما يصاحب ذلك من تأثير مرئى لحركة شعلة النار على وجه « ونيس » . كما يتكرر هذا الاستخدام الذكى عند التلميح إلى الربط بين القلادة الفرعونية ذات العين الذهبية ومشاعر الشقيقين ؛ وذلك عن طريق تقريب نيران المشعل من القلادة بينما يقدمها العم إلى الشقيق الأكبر ، وتساعد حركة الظلال المتموجة الناتجة عن أدخنة المشعل على تأكيد هذا الأثر المرئى .

وفى مقابل ذلك كله ، يجيء استخدام الأثريين القاهريين لضوء الكشافات مناسبًا لغايتهم الوطنية العلمية ذات الطابع الحضارى ، فى الكشف عن ثرات الأجداد وحفظه، ذلك أن كشافات الضوء هذه تُنتج تنتج دوائر متحركة من الضوء المركز . ونحن نستطيع أن نستشعر فى حركة هذه الدوائر الضوئية على أسطح توابيت الفراعنة ، أثناء فحصها وأثناء قراءة نقوشها الهيروغليفية ، نوعًا من التعبير المرئى البليغ عن فكرة « البحث عن المعرفة » . وقد ساعد وجود أكثر من كشاف ضوئى واحد ، داخل قبو التوابيت أو كهف الموتى هذا ، على تعدد التأثيرات المرئية المناسبة للسياق الدرامى للمشهد السينمائى هنا ؛ ففى كثرة عدد الكشافات إيماءة مرئية إلى قيام الحضارة (الكشاف) بقهر التخلف (المشعل) ، كما ينفرط – هنا – عقد التناسب بين عدد المشاعل وانتاجها من الضوء فى يد أهل الجبل ، فى الجزء الأول من الفيلم ، وبين عدد

الكشافات وانتاجها الضوئى فى أيدى رجال الآثار ، وهو ما يقابله الارتفاع الواضح لمنسوب كمية الإضاءة داخل الكهف بمصاحبة رجال البعثة القاهرية ، مقارنًا بالمنسوب الضوئى المنخفض المصاحب لرجال القبيلة فى نفس المكان . ويؤدى ذلك كله إلى تعميق الإحساس بالفرق بين طبقتى الإضاءة فى المشهدين . ويزيد على ذلك أن وجود أكثر من كشاف ضوئى فى عدة مستويات داخل كهف الموتى يساعد على زرع الإحساس بالاتساع الحقيقى للمكان ورحابته ، وهو إحساس لا يتمكن المشاهد (أو المتفرج) من الشعور به عند وجود رجال القبيلة فى نفس المكان ، على ضوء المشعل ، فى الجزء الأول من الفيلم .

والحقيقة أن هناك إرهاصة مرئية يقدمها فنان الفيلم ، للتأكيد على انتهاء نور المشاعل ، تمهيداً لبدء عمل الكشافات الضوئية ، فعند وصول « ونيس » لمقر البعثة فى باخرتها الحكومية ، يُنادى على حراس الجبل من رجال الشرطة ، الذين يحمل كل منهم مشعلاً نارياً فى يده ، بأن يطفئوا هذه المشاعل ، وبالفعل يتم إلقاء جميع هذه المشاعل فى حفرة واحدة بغرض إطفائها ، وإيذانًا بانتهاء نورها ، وبدء نور الكشافات الضوئية؛ بما تعنيه كل من الوسيلتين من إشارات ذات مغزى حضاري .

وتأكيداً على نور الكشافات الضوئية فى التعبير المرئى عن الانتقالة الحضارية المصحوبة بوضوح الرؤية وصفائها ، فإن التعبير الفنى عن انتهاء العناء النفسى الذى يثقل شخصية « ونيس » ، بعد أن اتخذ قراره الشخصى ضد انتهاك حرمة الموتى ، فإن فنان الفيلم يعبر عن ذلك بدءاً من وصول « ونيس » إلى الباخرة الحكومية المقلة لأعضاء البعثة ، حيث يتم تسليط كشاف ضوئى كبير ، من على سطح الباخرة ، على «ونيس» لاستجلاء شخصيته ، فتكون هذه هى أول مرة يقع فيها وجه « ونيس » فى طبقة إضاءة عالية ذات تناغم متسق فى كل المشاهد الليلية التى يظهر فيها فى الفيلم ، وهو تأثير ناتج عن خاصية انتظام الأشعة الضوئية الصادرة من الكشاف ، بسبب وجود عدسة لامة فى مقدمة الكشاف تحقق مثل هذا الانتظام المصحوب بالتناغم ، فالحقيقة أن جميع مشاهد الفيلم الليلية السابقة على هذا المشهد تقدم وجه « ونيس » فى طبقة إضاءة منخفضة ، لما أسلفنا من أسباب .

وإذا كان ضوء الكشاف يعبر عن نهاية هذا العناء النفسى للشخصية ، فإن جزءاً من مكان التصوير ، ويرتبط بحركة الممثل فى المشهد ، يكون من شأنه التأكيد على هذا المعنى أيضاً ، إذ يصل « ونيس » إلى آخر حدود أرض الشاطىء النهرى ، فيصير عليه

أن يَعْبُر صاعداً إلى الباخرة النيلية ، لذلك يستخدم المعبر الخشبى الصاعد إلى الباخرة، فتأتى حركة صعوده على هذا المعبر كنوع من التعبير المصاحب لتمكن الشخصية من العبور على كل آلامها وموروثاتها المضنية ، ليتخذ قراراً ذا مغزى حضارى يتواءم مع ما درجت عليه الشخصية من توقير الاحترام لحرمة الموتى .

– ٨ –

وبمناسبة الحديث عن الباخرة النيلية الحكومية ، فهى فى حد ذاتها مفردة مرئية تحمل مدلولاً حضارياً خاصاً فى الفيلم ، فهى المركبة الآلية الوحيدة التى تظهر فى هذا الفيلم فى مقابل خيول الشرطة الخاصة بحراس الجبل ، وأيضاً فى مقابل المركب الشراعى الذى يقل تاجر الآثار المسروقة « أيوب » ، وكذلك القارب الصغير الذى قام ركابه باغتيال الشقيق الأكبر لـ « ونيس » ، عندما قرر الهجرة إلى الوادى ؛ رفضاً لسلوك القبيلة نحو أجساد الموتى من الفراعنة . إن الباخرة النيلية الحكومية تتسق مع المنظومة الحضارية التى تتمثل (فى قمتها) فى البعثة الأثرية ، فكما تشير كشافات الضوء إلى هذا المعنى الحضارى ، فإن الباخرة الحكومية تشكل جانباً هاماً من هذه الإشارة ، خاصة أن دورها لا يقتصر على نقل رجال البعثة الأثرية ليؤدوا مهمتهم فحسب ، بل – وبالأكثر – فهى وسيلة نقل مومياوات الفراعنة ، إنقاذاً لها من الانتهاك.

– ٩ –

وإذا كان حفظ جثث الموتى ، عن طريق التحنيط ، لدى المصريين القدماء ، قد قام على فكرة البعث كعقيدة دينية ، تعنى – لديهم – عودة الروح إلى نفس الجسد مرة أخرى ، وهو الأمر الذى كان يستوجب المحافظة على شكل جسد الميت أطول مدة ممكنة ، حتى تتعرف عليه الروح وتعيد سكنى الجسد الذى سبق أن فارقته ، فهذا هو تبسيط المفهوم العقائدى لفكرة « البعث فى الديانة المصرية القديمة ، فإن فيلم "المومياء" يقدم مفهوماً جديداً لبعث المومياوات المصرية القديمة ، وهو المفهوم الذى يعنى التعرف على هذا الجانب من الوجه الحضارى للمصريين القدماء، متمثلاً فى معتقداتهم الدينية، وفى تقدمهم العلمى المذهل ، الذى يتبدى جانب منه فى حفظ الأجساد البشرية على هذا النحو من آلاف السنين ، منذ موتها ، وفى كشف جانب من جوانب غموض هذه الحضارة الإنسانية الفذة ، . ويتمثل ذلك كله فى كشف البعثة الأثرية عن مقابر هؤلاء الفراعنة ، والإفراج الحضارى عن محتوى تلك المقابر ، فيجىء ذلك كله من خلال

مرئيات سينمائية معبرة ، يأتى فى مقدمتها ذلك الضوء القوى المنتظم الذى يكشف عن توابيت الموتى وعن النقوش المرسومة عليها ؛ التى تمثل الكتابة المقدسة لدى المصريين القدماء . ويتمثل ذلك أيضًا فى صعود هذه التوابيت من جوف الجبل ، عن طريق انتشالها بواسطة رجال البعثة .

وإذا كنا نلاحظ فى بداية الفيلم أن رجال القبيلة يهبطون إلى جوف الجبل ، وكأنهم يهبطون إلى حتفهم ، أو إلى هاوية مظلمة لا يظهر قرارها ، ففى المقابل نلاحظ قرب نهاية الفيلم ، أن رجال البعثة الأثرية يصعدون من هذه الهاوية ، ومعهم توابيت الموتى ، إنقاذًا لها من انتهاكها ونهب متعلقاتها الثمينة . كما يتمثل ذلك أيضًا فى الموكب المهيب لنقل التوابيت تحت الأغطية ، البيضاء ، وبما يعنيه اللون الأبيض ويوحى به من معان ، لعل فى مقدمتها الوضوح والنقاء ، بل - أيضًا - كونه علامة من علامات الفرح لدى المصريين ، وذلك فى مقابل اللون الأسود الجنائزى . كما يتمثل ذلك - أيضًا - فى أنطلاقة الباخرة النيلية الحكومية التى تحمل هذه التوابيت مع إشراقات الفجر الأولى ، ولتتهادى الباخرة على صفحة النيل المستوية الهادئة ، بينما تشع الأنوار بقوة من نوافذ الباخرة المتحركة ، إن ذلك كله يؤكد أن للبعث مفهومًا خاصًا فى فيلم « المومياء » .

- ١٠ -

وبمناسبة هذا التقابل بين اللون الأبيض ، الذى يظهر فى تغطية التوابيت أثناء نقلها من الجبل إلى الباخرة ، وبين الأسود الجنائزى بصفة عامة ، فإن فيلم . «المومياء» يؤكد على هذا النوع من التقابل منذ بدايته . فالمتابع للفيلم يلاحظ أن هناك اتجاهًا نحو « التنميط » فى ملابس الشخصيات ، وبالتحديد من جهة ألوانها . وهو نوع من التنميط الذى يمكن أن نصفه بأنه تنميط ذو « طابع مدرسى » يقوم على التصنيف المرئى الواضح لملابس الشخصيات الخارجية على وجه التحديد ، وبالذات من حيث ألوانها الصريحة . فإذا كان التنوع فى طرازات الملابس لابد أن يكون واردًا فى هذا الفيلم ، خاصة لوجود القاهريين ووجود حراس الجبل من الشرطة ، إلا أن ارتباط اللون الخاص بالملابس بشخصية معينة (أو شخصيات معينة) لكل منها لون يلتزم به الفيلم، هو من الأمور المرئية اللافتة للانتباه فى فيلم « المومياء » ، فجميع أهل الجبل من أفراد

القبيلة يرتدون الملابس السوداء والملابس الداكنة إلى حد العتامة ، وكذلك « أيوب » تاجر الآثار المسروقة ووسيطه « مراد » . وفى المقابل نجد أن أهل الوادى ، ممن يحترفون الزراعة فى مواسم الحياض ويحترفون أعمالاً يدوية أخرى فى غير مواسم الزراعة ، يأتى بهم الفيلم فى ملابس بيضاء دائمًا ، بما فى ذلك الغريب الذى يتقابل مع « ونيس » . يزيد على ذلك أن ملابس رجال البعثة الآثرية تجىء فى أغلبها بيضاء أو تنحو إلى الألوان الفاتحة ، أى إلى الألوان ناقصة التشبع نتيجة اختلاطها باللون الأبيض .

ومما يلفت الانتباه . أن حراس الجبل برئاسة الضابط « بدوى » يرتدون ملابسهم الرسمية التى تتكون من الأبيض علوياً (السترة) والأسود سفلياً (السروال والحذاء) . فإذا كانت هذه هى ألوان الملابس الرسمية فى الحقيقة ، أليس من الممكن أن يكون لها مردود فني يرتبط بأحداث الفيلم وتكوينه الدرامى ؟ إن حراس الجبل يتكون إسمهم من « الجبل » ، الذى يرتدى أهله السواد غالبًا ، ومن « الحراسة » التى تعنى الأمن والحماية ، فهل لا نكون متجاوزين لو أشرنا إلى إمكانية التناظر بين إسم حراس الجبل (مقرونًا بمضمون عملهم) ، وبين ألوان ما يرتدونه من ملابس رسمية ؟

* * *

هكذا يبدو واضحًا أن ثراء المرئيات فى فيلم « المومياء » هو ثراء مترامى الأطراف، واسع المجال ، فيظل الباب مفتوحًا على مصراعيه دائمًا لدراستها نقدياً . وحسبنا الآن ما تطرحه هذه الدراسة عن دور الإضاءة واللون فى خلق المسافة الزمنية بين المشاهد ومحتويات الشاشة ، من خلال ما يمكن تسميته بـ « مرئيات البعد الرابع » فى هذا الفيلم .

















مصادر الفصل الثانى

١ - سعد عبد الرحمن قلج : جماليات اللون فى السينما (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥) ص ص ١٨٣ - ١٨٤ .

٢ - عبد العزيز فهمى : محاضرات شفهية فى « درامية الإضاءة » (القاهرة : المعهد العالى للسينما ، ١٩٧٩) .

٣ - لمعلومات أوفى عن الانعكاس المرآوى يمكن الرجوع إلى :

سعد عبد الرحمن قلج : السينما الملونة (القاهرة : مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٧١) ص ص ٢٧ - ٢٨ .

٤ - عبد الفتاح رياض : التصوير الملون (القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٥ ط ١) ص ص ٤٠٩ - ٤١٠

٥ - چورچ بوزنر وآخرون : معجم الحضارة المصرية القديمة ، ترجمة : أمين سلامة (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٦ ، ط ٢) ص ص ٣١١ - ٣١٤ ، ص ص ٣٢٤ - ٣٢٧ .

الفصل الثالث

« الشوارع الخلفية »

الفنان التقليدى يخوض تجربة الخروج على المألوف

البيانات التوثيقية

الإخـــــراج : كمال عطية .

القـــصـــة : عبد الرحمن الشرقاوى (نص أدبى) .

الســـيناريو : عبد المجيد أبو زيد .

الحــــوار : عبد المجيد أبو زيد .

التـــصـــوير : أحمد خورشيد .

المونتـــاج : فكرى رستم .

الصـــوت : حسن التونى .

المــنــاظـــر : مختار عبد الجواد .

الموســيــقى : عبد الحليم نويرة .

التــمــثــيل : ماجدة الخطيب – نور الشريف – محمود المليجى – بسناء جميل – محمد توفيق – راوية – مشيرة – رجاء حسين – عبد الرحمن أبو زهرة – أشرف عبد الغفور – سلامة إلياس – فاروق نجيب – حسن حسين – سميرة محسن – محمد شوقى – عبد الغنى النجدى – علية عبد المنعم – رجاء صادق – سعيد خليل .

الإنتـــاج : المؤسسة المصرية العامة للسينما – مصر ١٩٧٤

يذكر التاريخ الفني للمخرج السينمائي المصري « كمال عطية » أنه في خلال سنوات قليلة (١٩٦٧ - ١٩٧٠) قام بإخراج الفيلمين الوحيدين له المأخوذين عن نصوص أدبية روائية مصرية ، وهما « قنديل أم هاشم » عن قصة الأديب «يحيى حقى» وعرض في عام ١٩٦٨ ، و « الشوارع الخلفية » عن رواية الأديب « عبد الرحمن الشرقاوي » وعرض عام ١٩٧٤ .

ولعله من قبيل المصادفات اللافتة للانتباه ، أن لا يخرج « كمال عطية » طوال مسيرته الفنية ، التي بدأ يمارس فيها الإخراج السينمائي منذ عام ١٩٥٠ ، سوى فيلمين روائيين مأخوذين عن أصول أدبية ، في الوقت الذي لا تتناول السينما المصرية سوى عملين أدبيين فقط من إنتاج الكاتب « عبد الرحمن الشرقاوي » وهما « الأرض ، الذي عُرض عام ١٩٦٩ ثم فيلم « الشوارع الخلفية » ، وعملين أدبيين فقط من إنتاج الكاتب « يحيى حقى» وهما «البوسطجى» (عن دماء وطين) الذي عُرض ١٩٦٨ نفس عام عرض « قنديل أم هاشم » .

كما يذكر التاريخ الفني للمخرج - كمال عطية - أيضًا - أن فيلم « الشوارع الخلفية » هو الفيلم الوحيد من أفلامه الأربعة والعشرين (١٩٥٠ - ١٩٩٢) الذي أثيرت حوله ضجة كبيرة بسبب الخلاف بين الأديب صاحب النص الأدبي وفنان الفيلم المخرج ، وهي ضجة حول أمر شبه محسوم بصفة نهائية ، وهو الفصل بين تقويم العمل الأدبي وبين التناول النقدي للفيلم السينمائي المأخوذ عنه ، فكل منهما وسيط فني قائم بذاته .

فإذا تجاوزنا عن ما أثير حول العلاقة بين فيلم « الشوارع الخلفية » والنص الأدبي المأخوذ عنه ، نستطيع أن نرى في فيلم « الشوارع الخلفية » مرحلة متميزة تمامًا في مسيرة « كمال عطية » السينمائية . فإذا كان هذا الفيلم هو ثاني فيلم له مأخوذ عن نص أدبي ، فإن أهمية تميزه لا ترجع إلى هذا السبب ، بقدر ما تعود إلي مواصفات الشكل السينمائي الذي يصب فيه « كمال عطية » رؤيته السينمائية للمضمون الروائي لقصة « الشوارع الخلفية » ، بما يجعلنا نستطيع أن نقول أنه قام بتحويل « الشوارع الخلفية » من رواية أدبية طويلة إلى « حالة سينمائية خاصة » تجمع

بين الاتجاه الفكرى للأديب واجتهاد الفنان السينمائى ، من خلال لغة سينمائية خاصة تمثل نوعاً من « تجربة الخروج عن المألوف » يمارسها المخرج السينمائى «كمال عطية» للمرة الوحيدة فى تاريخ مسيرته السينمائية ، وهى فى حد ذاتها تشير إلى رغبته فى التعبير عن العمل الأدبى غير العادى بأسلوب سينمائى يختلف عن كل ما قدمه « كمال عطية » فى أفلامه السابقة على فيلم « الشوارع الخلفية » وتلك اللاحقة له .

- ١ -

وإذا كان الفيلم ذاته « الشوارع الخلفية » (والقصة أيضاً بالطبع) يحمل السمة المكانية ، وهذه حقيقة فى حد ذاتها ، تعلن عن ذاتها بذاتها ، فإن الحقيقة التى نستطيع أن نتبينها (فيما بعد) هى أن « الشوارع الخلفية » ليست مكاناً مادياً فحسب ، بقدر ما هى « مجاز أدبى » ، يؤكده أولاً كاتب الرواية الأدبية « عبد الرحمن الشرقاوى » ، فى مقدمته التى كتبها للنص الأدبى المنشور . ونحن نورد جزءاً من نص هذه المقدمة ، لكى نقف على حقيقة العلاقة بين الاتجاه الفكرى لصاحب النص الأدبى وبين العمل الفيلمى المأخوذ عنه ، وكيف حاول المخرج « كمال عطية » أن يدخل حقل التجارب فى « المرئيات السينمائية » لكى يخرج عن مألوف اتجاهه التقليدى الذى اشتهر به فى انتاجه الفنى . يقول « عبد الرحمن الشرقاوى » فى مقدمته للرواية :

« لكل مناشىء يحتفظ به ، ويكتمه عن الآخرين ، ولا يحب أن يعرفه أحد غيره ، شىء ما خاص جداً ، ربما كان سره أو حقيقته . ونحن نمضى فى حياتنا حريصين فى الغالب على أن نكون صادقين ، فلا نخدع أحداً على الإطلاق ، ونطلب نفس الشىء من الذين يتعاملون معنا . ثم حين يخيل إلينا أننا أصبحنا واضحين ، وأن كل ما أمامنا مستقيم ومبين ومفهوم ، إذ بنا ندرك بغتة أن فى الأعماق منا أشياء غامضة عديدة : حنايا لم ينفذ إليها شعاع ، ولم تضىء بعد ، شوارع خلفية فى نفوسنا هى عالم بأسره غريب عنا ، يعيش فيه حلم صغير جامح لم يتحقق ، نزوة ارتكبناها فى وقت ما ، أحقاد مبهمة ، أطماع ، إنفعالات مكبوتة ، أو أى شىء آخر لانتبينه نحن ، ولكنه يحكم كثيراً من عواطفنا وتصرفاتنا دون أن ندرى ! » (١) .

وإذا كان المضمون الروائى التقليدى لأى فيلم يستند إلى متابعة أحداثه التى تنشأ من فعل الشخصيات ، إلا أننا فى فيلم « الشوارع الخلفية » سنجد أن الأمر يختلف عن ذلك ، عنما نتبين أن الفيلم يعبر عن حالات خاصة للشخصيات بأكثر مما يقدم

وقائع للأحداث ، ففى هذا الفيلم نادراً ما تتحرك الشخصيات بدفع من الأحداث ، وإنما عادةً ما تنشأ الأحداث فيه من حقيقة حالات الشخصيات ، سواء تمثلت هذه الحالات فى دوافع ذاتية ، أو فى علاقات مع الغير ، أو فى ردود أفعال لأشخاص آخرين وليس فى مواجهة وقائع أحداث معينة . لذلك نحن نتقابل فى فيلم « الشوارع الخلفية » مع عدد من الشخصيات ، سواء كانوا منفردين أو من خلال مجموعات معينة يمثلون هذه الحالات الخاصة ، بل إن المجموعات ذاتها (طلبة المدرسة الثانوية ، تجمعات نساء الحى فى يوم اللقاء الأسبوعى ، الحفلات المنزلية الخاصة ، ... إلخ) كثيراً ما تتحول إلى حالات فردية ، لكل منها طبيعته المستقلة ، فيصبح انتماؤه للمجموعة انتماءً شكلياً يعبِّر عن نوع العلاقة ، سواء كانت عائلية أو أسرية (أب وأبنه، أخ وأخوه ، زوج وزوجته ، إبن وأمه ، إبنة وأبوها ... إلخ) أو غير عائلية من خلال الندية (الزمالة فى العمل ، الزمالة فى الدراسة ، الصداقة ، الجيرة ، .... إلخ) أو من خلال الطبقية أو اختلاف الدرجات (السيد والخادم ، الضابط والقائد ، التلميذ ومدير المدرسة ، .... إلخ) وهكذا .

وعلى هذا الأساس نستطيع أن نتعرف ، من خلال الفيلم ، على أربع عائلات ، أولها عائلة الصاغ « شكرى عبد العال » (محمود المليجى) ، وابنتيه « سميرة » (رجاء صادق) و « درية » (راوية عاشور) ، وعائلة « داود أفندى » (محمد توفيق) وزوجته « عديلة » (سناء جميل) وإبنه « سعد » (نور الشريف) وإبنته « ميرفت » (مشيرة إسماعيل) . ولابد من ذكر الخادم (رجاء حسين) لأنها تشكّل ركناً هاماً فى حياة هذه الأسرة . والعائلة الثالثة تتكون من الشقيقين الدكتور « عبد العزيز » (عبد الرحمن أبو زهرة) طبيب قصر العينى و « شوقى » (أشرف عبد الغفور) طالب الثانوى ومعهما خادمهما التابع « عبده » (محمد أبو زيد) . وهذه العائلات الثلاث هى التى تتحرك بالأحداث الرئيسية فى الفيلم . أما العائلة الرابعة فهى أسرة «أمين أفندى» (حسن حسين) وزوجته الشابة الحسناء الصغيرة « ميمى » (سميرة محسن) وأطفاله الثلاثة الصغار ، وتظهر هذه العائلة ، من خلال الفيلم ، باعتبارها محل وقائع بأكثر مما هى محركة لأحداث بعينها . ومن خلال متابعتنا للخط الروائى للفيلم نستطيع أن نتعرف على بقية الشخصيات التى تشكل كل منها (فى حد ذاتها) قيمة روائية خاصة ، حتى وهى لا تنتمى إلى تكوين أسرى معين ، من التكوينات الرئيسية السابقة. يأتى فى مقدمة هذه الشخصيات « رجاء » (ماجدة الخطيب) التى

تحترف الرقص فى محافل الحى ، فى مناسباته العائلية ، وفى اجتماعاته الأسرية ، بالإضافة إلى القيام بأدوار تمثيلية صغيرة فى إحدى الفرق المسرحية الصغيرة . وكذلك الشيخ « حمزة » (محمد شوقى) الأزهرى صاحب المكتبة ، الذى يظهر فى الفيلم كبصباص خفى على نساء الشارع ، إعجاباً بحسنهن ، ولكنه يخفى أيضاً تحت ملابسه الأزهرية شخصية وطنى من الطراز الأول ؛ حتى أنه يتعرض للقبض عليه لصلته بالطلبة الوطنيين المناهضين للانجليز ورجال السراى المتواطئين معهم . كما أن هناك نموذجين من الطلبة المنخرطين فى زمرة العمل السياسى ضد الاحتلال والسراى (غير « سعد » و « شوقى » .) أحدهما « عطا الله » (فاروق نجيب) نموذج الطالب الوطنى المندفع فى حماسة ، ولكن بغير وعى فى كثير من الأحوال ، فهو فى غمرة حماسته يمكن أن يدعو إلى أعمال تخريبية تضر بالوطن بأكثر مما تُعبِّر عن الثورة ضد الإنجليز ، ولكنه فى كل الحالات وطنى غيورقح . أما « شوكت » (عصمت عباس) فهو نموذج للطالب الانتهازى البسيسة ، الذى يتجسس على نشاط زملائه الوطنيين لحساب إدارة المدرسة المتواطئة مع المسئولين لحساب السراى عادة . وهناك « أدهم أفندى » ، ذلك المسن المتصابى ، الذى يعمل كاتباً لإحدى الدوائر الإقطاعية ، وتشكو منه « ميمى » بسبب مطاردته لها . وكذلك هناك « سعاد » المرأة متوسطة السن ، التى لا يخلو وجهها من لمسة جمال لم تمحها السنون بعد، وهى تتطلع للزواج من الأرمل « شكرى عبد العال ».

وبداية فإن الصاغ « شكرى عبد العال » هو ضابط متقاعد ، أُنهيت خدمته بالجيش المصرى ، عندما رفض أوامر قائده الإنجليزى بإطلاق النار على المتظاهرين المصريين ، وإذا كان الفيلم لم يشر إلى هوية هذه المظاهرات ، إلا أنه يترك لنا أن نستنتج أنها فى الغالب مظاهرات ثورة ١٩١٩ . والصاغ « شكرى » أرمل وله إبنتان هما « سميرة » و « درية » ولذلك فإن « سعاد » (التى لا نعرف سبب عزوبيتها) تكثر من التردد على بيت « شكرى » بحجة رعاية إبنتيه ، فلا ترى الإبنة الصغرى فى ذلك أية مشكلة ، ولكن الكبرى تأكلها الغيرة ، من مجرد التفكير فى احتمال أن يتزوج أبوها بأية أمرأة بعد وفاة أمها ، خاصة أنها أصبحت تلتزم بالمنزل متفرغة لخدمة أبيها ، على العكس من أختها « درية » التى تجتاز دراستها الثانوية ، ولكنها – فى نفس الوقت – مشغولة بحب إبن الجيران الشاب طالب الثانوى أيضاً « سعد داود » ، الذى يتطلع إلى حبها هذا ، خاصةً فى أوقات شدته وأزماته . أما « داود أفندى » فهو رجل هادىء مسالم ، بل إنه خنوع يخضع كثيراً لزوجته المتسلطة « عديلة » ، وإن كان يعيش فى

حالة رفض داخلى دائم لمعاملتها له من جهة ، ويتحول إلى رفض معلن فيما بعد ، بالإضافة إلى رفض سلوكها الشخصى غير المرضى من جهة أخرى ، إذ أنها تميل إلى الصخب ، وخاصة فى يوم الاستقبال الأسبوعى ؛ الذى تخصصه لمقابلة صديقاتها من نساء الشارع . فيتحول إلى مجلس للرقص والطرب ، عادة ما تحييه الراقصة الممثلة الشابة الفقيرة الجميلة « رجاء » ، نظير بعض القروش ، التى تحاول « عديلة » أن تظهر من خلالها أكثر سخاءً من بقية جاراتها . ومن جهة ثالثة ، يعيش « داود » حالة رفض أخرى ، حيث يشجب إصرار زوجته على تدليل إبنها « سعد » (هى لا تزال تناديه باسم « سوسو ») أما « سعد » نفسه فهو يرفض تمامًا تدليل أمه له ، بل إن تماديها فى هذا التدليل يسبب له عقدة نفسية خفية ، ليصل فى رفضه هذا إلى التصادم مع أمه وترك البيت غاضبًا (ولو لعدة ساعات) احتجاجًا على تصرفها وتعبيراً عن هذا الرفض القاطع . أما « ميرفت » شقيقة « سعد » ، طالبة الثانوى أيضًا، فإنها سريعًا ما تقع أسيرة لعاطفة الحب ، ونفهم من الفيلم أن عاطفتها البكر قد تفتحت على حب « شوكت » زميل أخيها فى الدراسة ، ولكنها سريعًا ما تكتشف خداعه ، فتتجه بعواطفها نحو زميل شقيقها الآخر ، الذى يحبها فى صمت وهو « شوقى » . أما الخادم فى بيت « داود أفندى » ، فهى بذاتها تشكل بعداً هامًا فى حياة هذه الأسرة ، فهى التى تأذن بأن يبدأ « سعد » حياته الجنسية مبكراً وهو لا يزال صبيًا على أعتاب المراهقة ، من خلال احتضانها له فى حالة حب شاذة ، تجمع بين رغبة الأنثى وحنان الأمومة معًا ، وهى تترك فراش نومها على الأرض ، أسفل فراش « سعد » ، لتنتقل إلى فراش الصبى لتحتضنه بشبقها الجنسى فى الليالى التى يشعر فيها الصبى بالخوف والقلق بسبب مشاجرات والديه (داود وعديلة) وعلى حد قول الناقد السينمائى « الفاروق عبد العزيز » : « أفسدته الخادم جنسيًا منذ صغره » [٢] .

وإذا كان « سعد » يعيش (لاحقًا) حالة حب حقيقى جديدة وهو يقبل على مرحلة الشباب ، متجهًا بكل عواطفه نحو « درية » (إبنة شكرى) فيحلم دائمًا بلقائها، فإن ذلك لا يمنعه لاحقًا من أن يحاول أن يواصل علاقته مع الخادم تحت وطأة عوامل كبت مختلفة ، سواء من داخل البيت أو من خارجه ، خاصة أنه أحيانًا يعيش أحلامًا جنسية مع الممثلة المغمورة « رجاء » . أما الخادم فهى لا تلبث أن تتجه فيما بعد إلى إغراء « داود أفندى » نفسه ، حتى بعد أن تخطى مرحلة وسط العمر مقترباً من الشيخوخة، ليستجيب لها تحت ضغط إحباطاته المتصلة مع زوجته « عديلة » ، وكأن هذه الخادم

هى الحضن الحنون الذى يهرع إليه رجلا البيت (الأب وإبنه) فى محنتهما العاطفية ، ولذلك فإن « عديلة » تستيقظ ذات ليلة لتضبط زوجها يغادر المطبخ بعد مضاجعة الخادم ، فى نفس الوقت الذى يشرع فيه إبنها للذهاب إلى المطبخ لنفس الغرض ، فيصير الجو مشحونًا بين جميع الأطراف لمدة طويلة بسبب هذه الواقعة ، التى تسفر عن طرد الخادم من البيت بعد كل هذه السنين .

ولكن هناك بعدًا سياسيًا ، فى الفيلم ، يغلف ذلك الجو كله ، فإذا كان « شكرى عبد العال » قد أحيل إلى التقاعد بسبب موقفه الوطنى الرافض لإطلاق النار على المصريين المتظاهرين من أجل الاستقلال فى ثورة ١٩١٩ ، فإن البلاد تموج عام ١٩٣٥ (زمن أحداث الفيلم) بالمظاهرات المطالبة بالحرية والاستقلال السياسى. ويجتمع الطالبان الشابان « سعد » و « شوقى » على حب الوطن و الاشتراك فى العمل الوطنى ضد السراى والاحتلال ؛ من خلال تدبير المظاهرات الطلابية وقيادتها ، فيتعرضان مع غيرهما (ومن ضمنهم « عطا الله ») للفصل من المدرسة ، ولكنهما يستمران فى نشاطهما الوطنى ، حتى مع اعتراض « داود » على إبنه « سعد » ، واعتراض الدكتور « عبد العزيز » على أخيه الأصغر « شوقى » .

ومن جهة أخرى ، فإن « رجاء » وهى تمارس حياتها من قاع المجتمع ، تكشف عن جوانب إنسانية عميقة تضمها بين جنباتها ، وهو ما يجذب الدكتور « عبد العزيز » إليها ، فيبدأ فى الأهتمام بها ، خاصة بعد أن يكتشف أنها مصابة بداء « السل » فيحيطها بعطفه ورعايته ، بل بحبه فى النهاية ، لذلك فهى لا تتوانى عن أن تتحامل على نفسها لكى تنقل حقيبة المنشورات الوطنية إليه فى المستشفى ، غير مبالية بمرضها الذى يشتد عليها ، ولا برأى الآخرين فيها (يعتقد شكرى أنها بائعة هوى) ولا بخطورة تعرضها للقبض عليها من سلطات الأمن الموالية للسراى وقوات الاحتلال .

وإذا كان « شكرى عبد العال » يعود إلى الخدمة فى قوات الجيش المصرى ، بناء على استدعاء قيادة الجيش له ، إلا أنه يقع فى دوامة نفسية قاسية ، خشية المساومة على مبادئه فى مقابل هذه العودة ، التى يرى أنها – فى كل الحالات – ترفع قدراً من معنوياته ، بالإضافة إلى تحقيق ذاته من جديد من خلال حرفته العسكرية ، وكذلك ما تستتبعه هذه العودة من تحسين لأوضاعه المالية أيضًا . فلما يقبل « شكرى » العودة إلى الجيش يفاجأ بأن زميله فى الخدمة ، الذى يحيا منساقًا لتعليمات القادة الإنجليز ، يصل الآن إلى رتبة « أمير ألاى » ، لينتهى الأمر من جديد بأن يأمره هذا «الأمير

ألاى» باعتراض مسيرة المتظاهرين بإطلاق النار عليهم ، ومن جديد يرفض « شكرى »، ولكن المظاهرات تنتهى باستشهاد عدد من الطلبة الوطنيين ومن بينهم « سعد داود » .

- ٢ -

والحقيقة أن أسلوب إخراج هذا الفيلم ، وهو يتجه إلى تحويل الرواية الأدبية إلى حالة سينمائية خاصة ، فإنه يحقق ذلك من خلال الجمع بين التسلسل الزمنى التقليدى وبين ذلك الاتجاه السينمائى الحديث فى ذلك الوقت (نهاية الستينيات ومطلع السبعينيات) فى الكشف عن « المشاعر المستبطنة » (إنها الشوارع الخلفية المجازية كما ذكرنا سابقاً) بعدد من الوسائل السينمائية ، التى من أهمها التذكر (بالرجوع إلى الخلف) والتخيل ، وأسلوب الانتقالات السريعة من خلال القطع المباشر ، بالإضافة إلى سيطرة المنظر الكبير (C. U.) على الكثير من مشاهد الفيلم . ونحن نلاحظ فى هذا المجال ، أن هناك ظاهرة سينمائية متقدمة فى فيلم « الشوارع الخلفية » ، قليلاً ما نصادفها فى الأفلام المصرية عند استخدام المناظر الكبيرة (بما فى ذلك فيلم « كمال عطية » نفسه « قنديل أم هاشم ») ذلك أن فنان الفيلم قليلاً ما يسمح للحوار أن يصاحب المنظر الكبير فى هذا الفيلم ، وخاصة من داخل اللقطة ، وإذا كانت هناك ضرورة لذلك ، فهى تكون فى أضيق الحدود ، حيث يقتصر الحوار – هنا – على الجمل القصيرة جداً .

كما أن هناك ظاهرة فنية أخرى يمكن ملاحظتها على أسلوب إخراج هذا الفيلم ؛ فمشاهد التذكر – فى أغلبها – تحتوى على جمل حوارية ، فى مقابل تقديم معظم مشاهد التخيل من خلال مصاحبة المؤثرات الصوتية (وفى مقدمتها الموسيقى) فقط بدون حوار .

كذلك نستطيع أن نلاحظ أن هناك صفة غالبة على التكوينات البشرية داخل أجزاء العمل الفيلمى ، إذ يغلب على لقطاته الجامعة لعدد من الشخصيات صفة « التكتل » ، وخاصة فى المشاهد التى تجمع عدداً كبيراً من الشخصيات ، وهو ما يظهر أكثر وضوحاً فى المشاهد الخاصة باجتماعات الطلبة داخل أسوار المدرسة ، وتلك التى تجمع عدداً من الشخصيات حول موضوع معين ، مثل التجمع مع « الشيخ حمزة » أمام مكتبته ، وتجمع أسرة « داود أفندى » على مائدة الإفطار بعد ليلة ضبط « عديلة » لزوجها خارجاً من عند الخادم ، وكذا فى المشاهد التى تعبر عن صخب عديلة فى يوم زيارتها الأسبوعى . وإذا كان الناقد السينمائى « الفاروق عبد العزيز » يعترض على

فكرة استخدام العرض الخلفى للايحاء بكثرة عدد المتظاهرين ، بسب اختلاف فيلم العرض الخلفى عن الفيلم المستخدم فى التصوير ، إذ أن فيلم العرض الخلفى هو أسود / أبيض ، بينما يتم تصوير مشهد المظاهرات بالألوان [٢] فالحقيقة أن الإحساس بالانفصال بين خلفية الصورة التى يكونها العرض الخلفى وبين مقدمتها التى تتكون من الشخصيات الحية (ممثلين ومجاميع) هو ليس انفصالاً ناتجًا عن مجرد أختلاف فيلم العرض الخلفى عن الفيلم المستخدم فى التصوير فحسب ، وإنما يتعلق أيضًا بكم الشخصيات فى مقدمة الصورة (أمام شاشة العرض الخلفى) الذى لا يتناسب مع الكم المناظر له فى « الخلفية المعروضة » ، وكذلك فإن طبيعة الحركة الخلفية (الاتجاه – السرعة – الجو العام) تختلف عن نظيرها فى مقدمة الصورة الحية . وعلى العكس من ذلك ، فإن المشاهد التى تقدم خروج الطلبة من المدارس اللتظاهر ، بدءًا من التجمع إلى التحرك ، يجىء تنفيذها مقبولاً ، بل مدروساً ، خاصة أنها تحقق فكرة التكتل أو التلاحم ، بما يتناسب مع طبيعة التظاهرات الجمعية ، وخاصة السياسية منها .

– ٣ –

ويبدأ فيلم « الشوارع الخلفية » وينتهى من خلال « غية الحمام » ، التى تطير منها الحمائم محلقة فى الجو . ولكن فنان الفيلم يقدم حالة خاصة من التقابل بين المشاهد الافتتاحية والمشاهد الختامية ، فالمشاهد الافتتاحية تقدم الفتى « سعد » أمام « غية الحمام » يفتح بابها لكى تنطلق الحمائم فيها محلقة فى الأفق اللازوردى ، لكى ينتقل بنا الفيلم مباشرة إلى « درية » وهى تحتضن إحدى الحمامات بحنان ثم تطلقها هى أيضًا فى الجو . وينتهى الفيلم ، فى ختامه ، بـ « درية » وحدها تراقب عدداً من الحمائم المحلقة ، فقد أستشهد « سعد » . فإذا كانت الحمائم المحلقة فى افتتاحية الفيلم من شأنها أن توحى بمضمون عاطفى (فضلاً عن فكرة الانطلاق ذاتها) سواء بحكم وجود الشابين (سعد ، درية) أو من خلال أسلوب أدائهما ، فإن الحمائم المحلقة فى ختام الفيلم من شأنها أن توحى بمضمون أكثر عمقًا ؛ ففضلاً عن العاطفة التى تمثلها « درية » وهى تراقب ذلك المنظر المبهج الذى كان يجمع بينها وبين « سعد » عادة ، فإن مثل هذا التحليق الحر ، عقب المظاهرات المصرية ، واستشهاد الطلبة الوطنيين فيها ، ومن بينهم « سعد » ، من شأنه أن يوحى بفكرة الحرية التى يدفع الوطنيون المصريون حياتهم ثمنًا لها .

- ٤ -

ويتجه فنان الفيلم بوضوح نحو استغلال فكرة « الإخراج فى العمق » ، وهو يروم من ذلك إلى وضع شخصياته الفيلمية فى علاقات شكلية ، ذات ملامح واضحة ، من شأنها أن تعبر عن العلاقات الوظيفية أو العاطفية أو الاجتماعية .

وإذا كان هذا الأسلوب الفنى السينمائى يظهر فى عدد من مشاهد الفيلم ، التى من بينها محاكمة « الصاغ شكرى » عسكريًا والحكم بعزله وطرده من الخدمة ، والاجتماع الذى يتم فى مسكن « أمين أفندى » مع ضابط البوليس «كمال السلطاوى»، إلا أن أهم مشاهد الإخراج فى العمق هو ذلك الذى يقدم واقعة قيام « عديلة » بضبط زوجها خارجًا من المطبخ ، بعد معاشرة الخادم ليلاً ، فى الوقت الذى كان يشرع فيه « سعد » فى التوجه إلى نفس المكان ولنفس الغرض .

إن أحداث هذه الليلة تبدأ بظهور الفتى « سعد داود » فى حجرته الخاصة ، جالسًا إلى مكتبه ، متكئًا عليه برأسه ، ومن الواضح أنه مستغرق فى النوم ، وعلي المكتب أدوات دراسته من كتب مدرسية وغيرها ، بالإضافة إلى إناء مياه زجاجى (دورق) فارغ . يستيقظ « سعد » ويرفع رأسه من على المكتب ، ويتناول دورق المياه ليشرب فيجده فارغًا . يلى ذلك مباشرة أن الأب « داود » يتحرك عبر صالة المنزل المظلمة ، متسللاً ، وهو يحمل دورق مياه آخر (إنه نسخة طبق الأصل من ذلك الدورق الموجود فى غرفة « سعد ») ، إلى أن يقترب من باب المطبخ فيفتحه ، ليتضح أن الخادم نائمة على سجادة قديمة بالداخل ، فى مواجهة هذا الباب مباشرة ، وساقاها عاريتان ، ويكون من الواضح (مرئيًا) أن « داود » يتطلع إلى هذا المشهد باهتمام ، فيظهر وجهه فى « منظر كبير » .C. U وهو ينظر إلى الخادم بنهم واضح ، ثم يتقدم حذرًا ليغلق باب المطبخ من الداخل ، أما الخادم فهى تتقلب على السجادة بجسدها البض فى حركة ذات طابع إغرائى ، فيتحرك « داود » نحوها . فى حجرة « سعد » نشاهده ينهض من مكانه متثاقلاً وهو يحمل معه إناء الماء الفارغ . بعد ذلك مباشرة يبدأ ذلك المشهد السينمائى ، الذى يرتكز فى قيمته الفنية العالية على فكرة « الإخراج فى العمق » بالدرجة الأولى ، بالإضافة إلى حركة الممثلين داخل المنظر الواحد، التى تؤكد على قيمة هذا الأسلوب الفنى ، يعضدهما « أداء الأشياء » متمثلاً فى إنائى الماء الخاصين بكل من « سعد » و « داود » . ويدور هذا المشهد ، بصفة أساسية ، فى صالة المنزل المظلمة ، التى تنفتح عليها جميع أبواب غرف المسكن ، بما فى ذلك باب المطبخ، الذى يبدو

(بوضوح) أنه يحتل أقصى عمق في الصورة ، في التكوين النهائي للمشهد . ويبدأ هذا المشهد بالزوجة ، عديلة » تغادر غرفة نومها ، في الوقت الذي يفتح فيه "سعد" باب حجرته حاملاً " دورق " المياه الزجاجي الفارغ ، ويغلق باب حجرته وهو لا يشعر بوجود أمه خلفه ، وعندما يشعر بحركتها يلتفت مستديراً نحوها ، وقبل أن يتبادل الإثنان أي حديث ، يفاجئن بالأب « داود » ، وهو يخرج من باب المطبخ ، وفي نفس الوقت يفاجأ هو بوجود الإثنين بالقرب منه فينظر نحوهما قلقاً وهو يكاد أن يحتضن في صدره « دورق المياه الخاص به ، لذلك يحتل " داود الشاشة بمنظر كبير جداً لوجهه متوجساً من الموقف ، ثم تعود الكاميرا إلي موقعها السابق ، حيث ينسحب الأب من مكانه قادماً من العمق في إتجاه يمين إطار الصورة (من وجهة نظر المتفرج) وهو لا يزال يحمل " دورق " المياه في يده ، بينما يبقى الإبن " سعد " في يسار الإطار ، وهو لا يزال يحمل " دورق " المياه الخاص به في يده أيضًا ، بينما لا تزال الأم تصوب نظراتها النارية نحو « داود » ، ثم تسرع بالاتجاه نحو باب المطبخ لتفتحه فجأة ، فنتحقق (معها) من وجود الخادم في أقصى عمق المنظر وهي تكوم جسدها منكمشة لتحتمي بحائل تستند إليه ، بينما تستند « عديلة » بذراعها الأيسر على حرف قائم ضلفة الباب المفتوحة . وعلى الرغم من أن حجم " عديلة " داخل إطار الصورة ، وهي في وضعها الأخير هذا ، ليس هو أكبر أحجام الشخصيات الموجودة في الصورة ، إلا أن عديلة هي التي تسطير على الموقف ، من خلال حركتها وموقعها في مركز إهتمام الصورة ذاته ، إلا أن مركز الاهتمام ينتقل من « عديلة » بمجرد قيامها هي بفتح باب المطبخ ، لتصبح الخادم هي مركز الاهتمام ، سواء بمكانها أو بكمية الإضاءة الموجودة حولها ؛ باعتبار أن أكبر كمية إضاءة ، في هذا المشهد ، موجودة في المطبخ ، في مقابل عتمة الصالة ، التي تحتل مقدمة الصورة .

ويصبح الموقف كالآتي : "داود" في يمين الصورة ، يوازنه الإبن "سعد" في يسارها ، فالإثنان يحملان نفس الغرض تجاه الخادم (وكلاهما يحمل نفس الدورق) وإن كان الأول قد نال وطره (هناك مياه في دورقه) وتوقف الثاني لسبب خارج عن إرادته (سبق الأب إلى الخادم ، ثم ظهور الأم المفاجئ) وتظهر الخادم في أقصى عمق الصورة ، في مركز الاهتمام ، من جهة أسفل الصورة إلى اليمين قليلاً لأن " عديلة " تتقدم عنها ، بوقوفها كالحارس على باب المطبخ من جهة إعلى يسار الصورة ، بما يؤكد على استمرار سيطرتها الفعلية على الموقف ، من جهات أربع : باب المطبخ

المجاورل " عديلة " وقائم بابه الآخر ، يساراً ويميناً ، وذراع "عديلة" من أعلى ، والإطار السفلى للصورة ، ونفس هذا التشكيل ذاته الذى يؤكد على تفوق "عديلة" هو الذى يؤكد على حصار الخادم التى تصبح فى وضع لا تحسد عليه ، إزاء شراسة "عديلة" وقوة شخصيتها المؤكدة من خلال السياق الفيلمي . ومع أن كلاً من الأب ، والإبن ينسحبان تباعاً من هذا المشهد ، على هذا الوضع التشكيلى الأخير ، فإن بقاء "عديلة" والخادم على نفس الوضع ينبئ بسيطرة عديلة مع الإرهاص بانتهاء وجود هذه الخادم بين أفراد هذه الأسرة .

إن ترتيب الشخصيات (الثلاث ثم الأربع) داخل إطار الصورة ، بناء على الوصف السابق ، يوضح إلى أى مدى يعبر عن الموقف الدرامى بأكمله ، سواء من حيث حالة الشخصيات ، أو من حيث ردود أفعالها ، وكذلك من حيث النتائج المرتقبة لهذا الموقف .

والشكل رقم (١) عبارة عن رسم تخطيطى يوضح تكوين الصورة السينمائية لدى المخرج "كمال عطية" فى هذا النوع المتيمز من تطبيق فكرة « الإخراج فى العمق » .

– ٥ –

والمخرج السينمائي "كمال عطية" هو من مخرجى السينما المصرية الذين يشكل لديهم استخدام المنظر السينمائي الكبير C . u ركنا هامًا فى أساليبهم الفنية التى يمكن متابعتها من خلال أفلامهم ، لما يحمله هذا الأسلوب الفنى من فلسفة فنية خاصة به ، إلا إننا إزاء فيلم " الشوارع الخلفية " ، نجد أن " المنظر الكبير " فيه يكتسب أهمية خاصة لما يتصف به تعدد إمكانياته التعبيرية في هذا الفيلم ، إلى درجة أننا يمكن أن نطلق عليه إسم "فيلم المناظر الكبيرة" ، نظراً لما يتضمنه من كم هائل من اللقطات ذات المنظر الكبير ، ولما تتنوع إليه استخدامات المنظر الكبير المتعددة فى هذا الفيلم ، بما يتسق مع فكرة "الشوارع الخلفية المجازية" ، فالمنظر الكبير يكاد أن يكون قاسمًا مشتركًا بين جميع مشاهد التذكر الكثيرة التى يتضمنها هذا الفيلم ، وكذلك

مشاهد التخيل وأحلام اليقظة ، بالإضافة إلى كثير من مشاهد المواجهة بين الشخصيات التي تتسم بنوع من العنف الدرامى ، أو تلك المقابلات التى تتسم بالرقة والتعبير عن العواطف بين شخصيات أخرى ، أو التعبير عن الانتصار فى عدد من المواقف الهامة التى يضمها الفيلم فى سياقه .

ويستأثر "سعد" بأغلب مواقف التذكر ، التى تبدأ فى الفيلم بالمناظر الكبيرة ، كما تتخللها هذه المناظر وتنتهى بها عادة ، فبينما تقيم " عديلة احتفالها الأسبوعى فى يوم المقابلة أو الزيارة الذى تخصصه لنفسها ، حيث ترقص « رجاء » على نغمات "بيانو" عديلة ، فإن إبنها "سعد" يستند برأسه على مكتبه وهو يتكئ متأذياً من الصخب الذى يعلو حتى يصله ، فيجد نفسه فى مقارنة إجبارية بين وقائع هذا اللهو الأسبوعى المنتظم فى صالون والدته هذا ، وبين كفاح طلبة المدارس الثانوية ، الذين ينادون بعودة الدستور وإنتهاء الاحتلال ، ومن خلال المنظر الكبير لرأس سعد المتكئة على مكتبه ، ينتقل بنا الفيلم إلى "سعد" الجالس على « تختته » المدرسية بالملابس الكاملة و"الطربوش" على رأسه يستمع إلى تصفيق الاستحسان من زملاء الدراسة ، ثم يعود بنا الفيلم ، من هذا المشهد ، مرة أخرى إلى "سعد" فى نفس وضعه السابق على المكتب ، من خلال لقطة من نفس الزاوية ، وبنفس حجم المنظر الكبير ؛ ذلك أن "سعد" لا يزال يتذكر مشاركته فى الكفاح الوطنى للطلبة ، فينتقل بنا الفيلم إلى مظاهرة يقودها "سعد" وهو يهتف « نموت نموت وتحيا مصر" ، ثم يعود بنا الفيلم مرة أخرى إلى "سعد" على مكتبه فى نفس الوضع ، من خلال المنظر الكبير.

وعندما ينصرف سعد من المجلس الذى يجمع بين أبيه وأمه وضيف الأسرة "أدهم" ، بعد أن يشعر "سعد" بالضيق من مضمون الحديث المتبادل بين الجميع عن عودة الصاغ "شكرى" إلى عمله ضابطًا بالجيش المصرى ، فإن الفيلم يركز على ملامح ضيقه من خلال المنظر الكبير . وفى غرفته ، يدفن "سعد" رأسه فى حنايا ذراعه متكئا على مكتبه ، محاولاً أن يعزلها عن المكان كله ، ومن خلال المنظر الكبير ، لا يرد "سعد" على طرقات الخادم على باب حجرته ، تناديه باسمه مرة وباسم التدليل " بسوسو " مرة أخرى . وعندما يفتح "سعد" باب غرفته بعنف ، يقدم لنا الفيلم مواجهة صامتة بينه وبين الخادم من خلال المنظر الكبير ، فيتذكر سعد موقفاً سابقا لأبيه « داود أفندى ،

وهو يرفض استكمال تعليم إبنه ، بينما يصفه بأنه « دلوعة أمه » وذلك من خلال منظر كبير جداً .B.C.U يقدمه فنان الفيلم مصوراً بالعدسة ٩ مم (العدسة واسعة « زاوية الرؤية » التى تؤدى إلى مبالغة كبيرة فى المنظور ، مع تشويهه بناء على هذه المبالغة البصرية) ولذلك فإن حركة وجه الأب البسيطة ، اقترابًا من عدسة التصوير ، تؤدى إلى نوع من التشويه غير المحبب لوجه "داود" وهو يسخر من تدليل "عديلة" لإبنها ، لينتهى هذا الموقف المرفوض من "سعد" بالعودة إلى نفس الوضع الذى يجمع بينه وبين الخادم فى المنظر الكبير على باب غرفته ليهوى "سعد" بكفه على وجه الخادم بكل قوة .

وتنصب واقعة التذكر الثالثة "لسعد" ، على علاقته بالخادم ، عندما كان صبيًا مراهقًا يستيقظ فى منتصفات الليالى على صوت الشجار القائم بين والديه ، فبينما نلاحظ "سعد" ، وهو يتناول مشروبه فى صالة المنزل ، أن الخادم تقوم بتنظيف المكان ومسح بلاطه ، وهى ترفع جزءًا من ملابسها مما يعرى أجزاء من ساقيها ، يقدم لنا الفيلم وجه "سعد" فى منظر كبير جداً وهو يتذكر نفسه صبيًا مراهقًا ينهض من فراشه على صوت أمه المرتفع تتشاجر مع أبيه ، فتنهض الخادم ، التى كانت تنام على الأرض بجوار فراش "سعد" وتلحق به ، وفى منظر كبير جداً آخر يجمع بين وجهى "سعد" الصبى والخادم يتابعان ما يحدث خارج الغرفة ، وهو مانراه – من وجهة نظر الخادم و"سعد" – من خلال منظر عام للأبوين يتصاعد شجارهما ، بسبب اعتراض "عديلة" على كثرة زيارات أهل زوجها لمنزلهما ، فيغضب « داود » ويترك غرفة النوم التى تجمعه مع زوجته "عديلة" ، التى تجدها فرصة مناسبة لتلقى بأغطيته لينام بعيد عنها ، ثم تعود الكامير إلى الصبى والخادم معا ، فى منظر كبير جداً ، من نفس زاوية التصوير ، ومن نفس مكان آلة التصوير أيضًا ، فى اللقطة التى تجمع بينهما بجوار باب الغرفة فتقوم الخادم بسحب الصبى من ذراعه برفق وهى تناديه « بسوسو » تعالى ياحبيبى – تعالى نام » وتغلق الباب ، لكى تأخذ الصبى المراهق فى أحضانها على فراشه هو ، لنعود مرة أخرى إلى الخادم التى لا تزال تمسح البلاط (فى الحاضر) وإلى "سعد" فى منظر كبير جداً ، وهو لايزال يجتر ذكرياته غير البعيدة ، فينتقل إلى مرحلة لاحقة من حياته ، بعد أن أصبح شابًا تداعبه النسوة من صديقات أمه بأنه أصبح أكثر طولاً من إحداهن ، وفى هذه الجولة الجديدة من ذكريات "سعد" ، هناك إمرأة أخرى تعلق على حيائه الذى يصاحب شبابه : إنت لسه بتتكسف ؟ » ، فقد

تخطى "سعد" مرحلة التدليل السابقة . ثم نعود مرة ثالثة ، إلى حيث الخادم وهى تكمل تنظيف المكان وهى تغنى ، لكى ينتقل بنا الفيلم إلى جولة جديدة من ذكريات "سعد" ، حيث تجتمع عدد من النسوة ، من سيدات الحى صديقات "عديلة" فى صالونها ، يتضاحكن وهن يشاهدن "رجاء" تتثنى فى رقصها ، ليعود بنا الفيلم مرة أخيرة إلى "سعد" فى المنظر الكبير جداً ، فينتهى الأمر بأن يغادر "سعد" المكان مسرعاً ، تاركاً الخادم تكمل عملها ، ويدخل غرفته ويغلق بابها من الداخل بإحكام على نفسه ، حيث نشاهد يده ، فى منظر كبير ، وهى تدير مفتاح الباب فى مكانه أكثر من مرة ، فى نوع من التعبير المرئى الصرف عن محاولة "سعد" كبح جماح الشهوة التى من الواضح أنها بدأت تتحرك داخله ، مع تداعيات وجود الخادم على هيئتها السابقة ، وتداعيات ذكرياته عنها ، وعن النسوة اللاتى يلاحظن بدء اجتيازه فى مرحلة الشباب المتفجر .

أما « ميرفت » (شقيقة سعد) فهى أيضاً لها ذكرياتها التى تتداعى فى الفيلم من خلال المنظر الكبير أيضاً ، فبينما تتأمل ميرفت ذلك اللقاء المشحون بالعواطف بين أخيها وصديقتها "درية" على سلم البيت ، حيث كان سعد يسرع بمغادرة المنزل غاضباً ، فإن "ميرفت" تمعن فى هذا التأمل من خلال منظر كبير جداً لوجهها ، مما يستدعى ذكرياتها عن حبها السابق لـ "شوكت" ، الذى يحاول احتضانها وتقبيلها عنوة تحت نفس السلم ، وهى تقاومه غير متقبلة هذا الأسلوب الفج ، ثم يعود بنا الفيلم من ذكريات "ميرفت" هذه إلى وجهها فى نفس المنظر الكبير جداً ، وهى تبتسم ابتهاجاً منها بالعاطفة الصادقة الى تربط بين "سعد" ودرية . وعلى مائدة الطعام ، فى بيت "داود أفندى" ، فإنه يشتبك مع زوجته "عديلة" فى مشادة كلامية بسبب رغبتها فى بيع الأرض التى يملكها "داود" إلى "أدهم أفندى" (باشكاتب الدائرة) بينما تجلس "ميرفت" إلى نفس المائدة تتناول إفطارها ، ويبدأ صوت هذا الشجار يتبدد من وجهة نظر "ميرفت" وهى ترفع فنجان الشاى إلى شفتيها فى منظر كبير جداً ، فهى تتذكر – فى التو – لقاءً عاطفياً رقيقاً يجمع بينها وبين "شوقى" ، الصديق المخلص لأخيها "سعد" وذلك أيضاً من خلال منظر كبير ، تشغل صورة "شوقى" جانبه الأيمن ، فى حركة أفقية منه من خارج الإطار ، بينما ينساب وجه "ميرفت" من يسار الإطار ليتبادل الشابان النظر فى حالة من الشوق العارم ، ينساب بعدها وجه ميرفت ليغادر إطار الصورة من

الجهة المقابلة ، لتنتهى فقرة التذكر هذه بمنظر كبير جداً لوجه ميرفت التى لا تزال شاردة فى ذكرياتها ، هروباً من شجار الأبوين على مائدة الطعام ، ولكنها الآن تستمع إلى تلك الصفارة المميزة ، التى يطلقها أخوها "سعد" بفمه ، عندما يكون بجوار غية الحمام فتبتسم فى رقة ، لأنها تعرف أن "سعد" لابد أنه يغـــازل "درية" من مكانه فى هذه اللحظة .

ويقدم لنا الفيلم أول انفعال نفسى للصاغ المتقاعد "شكرى عبد العال" من خلال المنظر الكبير جداً وهو يضحك بمرارة ، تصل بضحكه فى النهاية إلى ما يشبه البكاء ، وهو يتذكر هتاف الوطنيين المصريين المتظاهرين . كما أن وقائع ظروف فصل "شكرى" من الخدمة تجول فى ذكرياته ، من خلال عدد من المناظر الكبيرة والكبيرة جداً المتبادلة بين "شكرى" وكل من القائد الانجليزى والضابط المصرى المتواطئ مع هذا القائد ، وهى تبدأ بذلك المظر الكبير جداً لـ "شكرى" يتأمل القائد الانجليزى بعينين مملوءتين بكثير من الأسى وهو يستمع إلي الأمر باطلاق النيران على المتظاهرين المصريين ، وتنتهى بالمنظر الكبير لـ "شكر" وهو يقاوم حركة زميله ، الضابط المصرى المتواطئ الذى يدفع به للخروج من مكتب القائد لينفذ أوامره ، للرد على المظاهرات بكل شدة ، فيرفع "شكرى" مقعداً ينهال به ضرباً على القائد الانجليزى ، رداً على أوامره ، وعندما يستمع "الصاغ شكرى" إلى زميله (المتواطئ) وقد أصبح "أميرألاى" وهو يعلنه بقرار عودته إلى صفوف الخدمة بالجيش ، قائلاً له أنه فى كل الحالات محل لاحترامهم وتقديرهم لوطنيته ، فإنه يستمع إلى ذلك كله من خلال المنظر الكبير ، وهو يتسعيد بعضاً من الذكريات عن تفاصيل محاكمته عسكرياً وفصله من الخدمة . كما أنه يستغرق فى ذكرياته عن "ميمى" الزوجة الشابة الفاتنة من خلال منظر كبير له وهو يكمل ارتداء زيه العسكرى الرسمى ، فى نافذته التى يطل منها على مسكن "أمين" الذى يداعبها ، فيتذكر يوم أن جاءت له فى كامل زينتها إلى مسكنه ، تستمليه بكل مغرياتها من أجل أن يتدخل لصالح زوجها "أمين" الذى يتعرض للفصل من عمله فى الدائرة الزراعية .

ومن جهة أخرى فكما أن "سعد" هو الذي يستأثر بأغلب ارتباطات المنظر الكبير بحالات التذكر فى الفيلم ، فإننا نجد أنه يستـأثر أيضاً بأغلب المناظر الكبيرة فى ارتباطها بحالات التخيل . فبعد استغراق "سعد" فى عدد من الذكريات السابقة ، أثناء

معاناته من أصوات الصخب التى تسود المنزل بسبب طقوس يوم الاستقبال الأسبوعى الخاص بأمه "عديلة" ويكون آخرها تذكره لاشتراكه فى المظاهرة الطلابية ، فإن "سعد" يتابع أمه وهى تصرف الراقصة "رجاء" بعد أن تمنحها أجرها ، فتغادر "رجاء" المسكن ، وتترك الخادم المكان ، بينما يحمل الأب أغطيته لينام بعيداً عن زوجته التى تترك المكان فى عكس اتجاهه ، فيعود "سعد" ليغلق على نفسه باب غرفته بعنف ، لكى يسلم نفسه لخيالاته وتصور اته من خلال المنظر الكبير ، وهو يتأمل شيئا غير مرئى لكى يتضح لنا أنه يستغرق فى حلم عشق امرأة ذات جسد فاتن ، لا نرى منها إلا ظهرها العارى الذى يتحسسه سعد بشبق واضح ، لتنتهى هذه اللقطة على صوت نسائى يكرر النداء " سوسو " تعقبه ضحكات نسائية ماجنة ، ولكن اللقطة التالية مباشرة (ولا يزال سعد فى تصوراته) تبدأ بيد "سعد" التى تستند إلى فراشه بينما تمتد يد نسائية رقيقة تربت على يده بحنان ، يصحبها صوت "درية" تناديه باسمه سعد ثم تظهر وهى فى ملابس محتشمة تكرر عليه النداء فيبتسم لها ، ثم يستغرق فى الضحك ، فتشاركه ضحكه وتحتضنه ضامة إياه إلى صدرها ، ليعود "سعد" من حلم يقظته هذا إلى نفس الوضع السابق له ، من خلال المنظر الكبير .

وتوضح أحداث الفيلم أن "سعد" يعترض على أمه عندما تذكر سيرة أبيه ، أمام جمع من النسوة فى بيتها ، بصورة تحمل الإهانة للزوج الغائب وهى تنعته بصفة "المغفل" ، مما يترتب عليه وقوع مشادة بين الإبن وأمه ، تنتهى بقيامها بلطمه على وجهه ، فيغادر المنزل غاضباً ، ليلجأ إلى صحبة صديقه "شوقى" ، الذى يصطحبه معه إلى "مسرح الاتحاد الفنى" لمشاهدة الراقصة "رجاء" وهى تؤدى التدريبات النهائية على مسرحية هاملت » (للكاتب الانجليزى شكسبير) بملابس التمثيل . وفى المسرح يشاهد "سعد" جزءاً من المسرحية بدون اهتمام كبير ، إلى أن يلفت إنتباهه تلك الجملة التى يلقيها "هاملت" فى مواجهة أمه : "أعفيفة أنت ؟" فيسغرق فى أفكاره من خلال المنظر الكبير ، ليتخيل نفسه هو فى دور "هاملت" ، بملابس التمثيل ذاتها ، لكى يستمر فى أداء المشهد التمثيلى المشهور أمام "رجاء" ، ليعود من حلم يقظته هذا من خلال المنظر الكبير جداً . والحقيقة أن هذا الجزء من الفيلم بالذات ، يلقى ظلالاً من الشك على سلوك "عديلة" ، ولكن الذى يمكن التيقن منه بلا تكهنات (لا تستند إلى وقائع فيلمية ثابتة)

هو أن استغراق "سعد" فى هذه التخيلات يبدأ مع جملة "أعفيفة أنت" ، وذلك بعد أن تشاجر مع أمه بسبب نعتها لأبيه بصفة " المغفل" ، ولكن الفيلم ذاته لا يقدم لنا سوى شكوك باهتة يعبر عنها الأب "داود" ذاته ؛ بسبب غيرته من اهتمام "عديلة" بقريبها "أدهم" باشكاتب الدائرة .

وإذا كانت "درية" تداعب أحلام "سعد" فإن "سعد" هو أيضا يداعب أحلام يقظتها ، ففى أول المشاهد التمثيلية لشخصية "درية" فى الفيلم بعد لوحات الأسماء ، تمسك بالسترة الرسمية الخاصة بأبيها ، وتتراقص بها فى خطوات إيقاعية رشيقة ، احتفاءً منها بقرب عودة أبيها إلى عمله بالجيش ، وتتمايل فى خطواتها الإيقاعية هذه أمام المراة فى منظر كبير ، لكى تبدأ صورتها (المنعكسة فى المرآة) فى الخروج من التركيز البؤرى (Out of Focus) لتصبح فى حالة ضبابية ، تسمح بالانتقال إلى حلم "درية" الراقص ، الذى تراقص فيه "سعد" ، لكى ينتهى حلمها هذا بصورتها فى المرآة مرة أخرى بالمنظر الكبير ، ولا تزال سترة الأب الرسمية على صدرها .

وبالإضافة إلى ماسبق ، فإن الفيلم يزخر بعدد يصعب حصره من المناظر الكبيرة فالمشاهد التمهيدية السابقة للوحات الأسماء ، أو المتخللة لها ، يغلب على لقطاتها المناظر الكبيرة سواء فيما يتصل بعلاقة "سعد" و"درية" بأسراب الحمام الطائرة أو احتفال "عديلة" بيوم الاستقبال الأسبوعى الذى يبدأ بمنظر كبير جداً لإبرة "الفونوغراف" القديم وهى تتحرك فى مكانها على سطح الأسطوانة السوداء ، التى تدور تحتها .

وأهم المواجهات التى يتعرض لها "الصاغ شكرى" فى الفيلم ، تتم من خلال المناظر الكبيرة والمناظر الكبيرة جداً ، من ذلك المواجهة بينه وبين ناظر المدرسة الثانوية ، عندما يتوجه إليه "شكرى" للتوسط من أجل عودة "سعد" للدراسة بعد فصله بسبب المظاهرات ، وكذلك المواجهة بين "شكرى" و "سعد" فى بير سلم بيت "أمين أفندى" ، فى وجود "رجاء" وهو يعتقد أن "سعد" على علاقة بها ، ثم وهو يعتقد أن "شوقى" أيضاً على علاقة بها فى نفس الوقت « ومثل استماع "شكرى" إلى نص المنشور الوطنى الذى تقرأه إبنته على لسان أحد شهداد المظاهرات ، والمواجهة بين "شكرى" و"الأميرألاى" المصرى المتواطئ القابع فى سيارته الحكومية يلقى أوامره على "شكرى" بأن يطلق النار على المتظاهرين وعندما يتخذ "شكرى" موقفاً محدداً من المظاهرات بالامتناع عن التعرض لها .

واللقاء الذى يجمع بين "الصاغ شكرى" ضابط الجيش والملازم أول" كمال السلطاوى" ضابط الشرطة ، بعد أن يسمحا بمرور المظاهرة من بين قوات الجيش والبوليس ، تتقدمها جنازة الشهيد ، فى واحد من المشاهد السينمائية المصرية القليلة التى تعبر بعمق وإيجاز معًا عن وطنية المصريين التى تتجاوز المناصب الرسمية فى أدق اخصاصاتها ، من أجل المصلحة الحقيقية للوطن التى تتمثل هنا فى المطالبة بحريته الكاملة .

وإذ تدور أعداد كبيرة من مواقف الفيلم حول مشاعر مستبطنة داخل النفوس ، وحول أفكار داخل العقول ، فتظهر فى تعبيرات الوجوه بأكثر مما تظهر فى نواحٍ أخرى ، مثل حركات الأشخاص بالانتقالات داخل المكان الواحد ، أو حتى بحركات الأطراف مثل الأيدى ، لذلك فإن فنان الفيلم يلجأ إلى الانتقالات بين المناظر الكبيرة للشخصيات الفيلمية داخل المشهد الواحد، ومن ذلك المشاهد العاطفية التى تجمع بين "سعد" و "درية" ، أو بين "ميرفت" و "شوقى" ومشهد المشادة الكلامية بين الجيران فى بير سلم بيت "أمين أفندى" الذى يجمع كلاً من "الشيخ جمزة" و "ميمى" و "زوجه أمين" و "عبده" و "عديلة" و "أنيسة" .

وإذا رغبنا فى عمل حصر إحصائى للمناظر الكبيرة لشخصية "سعد" على وجه التحديد على مدار الفيلم كله ، فإنه من المنتظر أن تكون هى الغالبة بنسبة عالية جداً من بين اللقطات التى تقدم شخصية "سعد" بصفة عامة ؛ ذلك أن أغلب المواقف الدرامية لهذه الشخصية تدور فى داخلها ، بما يجعل من التعبير عنها بواسطة المناظر الكبيرة نوعًا من حكم الضرورة الفنية . يؤكد على ذلك أن أغلب هذه المناظر الكبيرة ليس مصحوباً بكلام منسوب من الشخصية (سعد) كما أنه ليس مصحوباً بأى كلام على الإطلاق على شريط (الصوت) فى الكثير منها . أما لقطات المناظر الكبيرة لـ"سعد" ، التى يصحبها كلام مسموع (مذاع من على شريط الصوت) غالبًا ما يكون هذا الكلام منسوباً إلى شخصية (أو شخصيات أخرى) من خارج المنظر ذاته ، سواء لآخرين من داخل نفس المشهد الذى ينتسب إليه المنظر الكبير (أو الكبير جداً) لـ "سعد" ، أو لآخرين من خارج المشهد كله ، وهو الأمر الذى يكثر فى حالات التذكر وحالات التخيل عند "سعد" . وينطبق نفس الأمر - إلى حد كبير - على شخصية رجاء وخاصة فى المشهد الذى تعبر فيه عن فرحتها بقيامها بتمثيل دور البطولة فى مسرحية هاملت لأول مرة .

وكذلك المشهد الذى يجمع بين "رجاء" والدكتور "عبد العزيز" لأول مرة عندما يطلب الحاضرون من رجاء أن تؤدى دوراً تمثيلياً يتسلون به ضمن فقرات لهوهم الليلى ، لينتهى هذا المشهد بنوبة سعال تعانيها "رجاء" ويلاحظها "عبد العزيز" وأول مشهد لـ "رجاء" داخل غرفة سكنها الخاصة ، بما يتضمنه من تفاصيل دقيقة تكشف عن شخصيتها (الفقرة المادى للحجرة - إزالة زينة وجهها - الطعام الفقير من كسرة الخبز اليابس وثمرة الطماطم - نوبة السعال التى ينتهى بها هذا المشهد أيضاً) . وإبتسامة رجاء وهى تطل من نافذتها القريبة من سطح أرض الشارع على كل من "شكرى" و "عبد العزيز" العائدين وهما تحت تأثير الخمر ، من إحدى السهرات التى تركتهما فيها عائدة قبل انصرافهما . والمناظر الكبيرة لـ "رجاء" وهى فى عربة الخطورة تراقب تلك المساجلة بين كل من "شكرى" و "عبد العزيز" بشأن اصطحابها إلى مسكنها وهى تعانى من داء مرضها ، حيث يرفض "شكرى" ذلك خوفاً على سمعته كضابط جيش . والمشهد الذى يقدم "رجاء" فى عدد من المناظر الكبيرة وهى تراقب المكانٍ الذى تعيش فيه من موقعها على فراش مرضها ، فيلفت نظر المتلقى أن فنان الفيلم يعبر عن معاناة "رجاء" من داء صدرها بثلاث لقطات متتالية تحتوى على صورتها فى المنظر الكبير بمقاسات (أحجام) مختلفة فى التدرج ، للتركيز على وجهها وهى تسعل فى كل لقطة منها ، فتتضمن اللقطة الأولى منظراً كبيراً لـ "رجاء" يحتوى على الرأس وجزءاً من الصدر ، والثانية تتضمن الرأس وجزأ من العنق ، والثالثة فهى عبارة عن منظر كبير جداً يحتوى على صورة وجهها فقط ، وفى هذا الأخير تنتهى اللقطة بمنديل تتناوله "رجاء" لكى تبصق فيه ، وترتاع وهى تنظر فى محتوياته ، التى نعرف من رد فعلها المرئى ، أنها لابد أن تكون بصاقاً مدمماً ، بدون أن نرى هذه المحتويات . يزيد على ذلك أن الألفة التى تبدأ فى الجمع بين شخصيتى "رجاء" والدكتور "عبد العزيز" تنشأ من خلال عدد من المناظر الكبيرة المتبادلة بينهما وفى غير ذلك تتوارى أهمية المنظر الكبير بالنسبة إلى "رجاء" ، فيقل عدد اللقطات التى تضمها مع "سعد" ، ثم مع "سعد" و "شكرى" ثم معهما بعد أن ينضم لهما "شوقى" فى بير السلم استعداداً للذهاب إلى مستشفى قصر العينى بحقيبة المنشورات ، واللقطات ذات المنظر المتوسط التى تجمع "رجاء" مع "سعد" و "شوقى" ، ثم مع "عبد العزيز" و داخل مستشفى قصر العينى .

وعلى درجات متفاوتة ،. يتناول فنان الفيلم بقية شخصياته من خلال المنظر الكبير ، وفى أغلب الأحوال يكون ذلك لنفس السبب الذى أشرنا إليه من قبل وهو التعبير عن

حالات نفسية وذهنية باطنة ، تتصل بداخل النفس والعقل بأكثر من خارج الجسد ، فيكون الوجه البشرى هو المدخل المناسب للتعبير عنها ، ويكون المنظر الكبير (والكبير جداً) هو الأسلوب الفنى الذى يناسب تقديم الوجوه فى مثل هذه الحالات .

– ٦ –

ويقدم كمال عطية فى فيلم "الشوارع الخلفية" واحداً من أهم المشاهد السينمائية ، التى تستحق نوعًا من الدراسة التفصيلية الخاصة لفلسفة المنظر الكبير لدى الفنان السينمائي بوجه عام وهو "مشهد الإفطار العائلى" الذى يضم أسرة "داود أفندى" ، فى صباح اليوم التالى لقيام "عديلة" بضبط زوجها "داود" خارجًا من المطبخ بعد مضاجعته للخادم ، تحت نظر إبنهما الشاب الصغير "سعد" الذى كان يشرع هو أيضًا فى الذهاب إلي المطبخ لنفس الغرض .

هذا المشهد يخلو من الحوار تمامًا (كسابقه) وفى نفس الوقت فهو مشحون بالمناظر الكبيرة فى أغلبه . فإذا كان المشهد السابق (ليلاً) الخاص بواقعة المطبخ يستند إلى فكرة الإخراج فى العمق ، فإن مشهد الإفطار (نهاراً) يستند إلى "أسلوب تكثيف استخدام المنظر الكبير" .

ونحن نستطيع أن نطالع تفاصيل هذا المشهد بالترتيب على النحو الآتى :

١ – يبدأ هذا المشهد بلقطة ذات منظر كبير لـ "سعد" فى حالة تأمل ، هى أقرب إلى التوتر والقلق معًا .

٢ – يلى ذلك لقطة تبدأ بمنظر عام للزوجة / الأم "عديلة" قادمة من عمق المنظر ، فى رداء منزلى أحمر طويل ، فهى قادمة من المطبخ (لاحظ أن المطبخ كان يشكل عمق المنظر فى المشهد السابق مباشرة ، الذى تسيدته عديلة بعد ضبط زووجها خارجًا منه (بعد معاشرة الخادم) وتحمل "عديلة" بعض الصحاف النظيفة . وفى مقدمة هذا المنظر من جهة يسار المتفرج تظهر "ميرفت" جالسة إلى مائدة الطعام بملابس المدرسة . ومع حركة آلة التصوير يصبح إطار الصورة السينمائية محتوياً على شخصية الأب

" داود" جالساً إلي نفس المائدة فى يمين المنظر(بالنسبة للمتفرج) بينما تستوى عديلة فى مقعدها الذى تتوسط به بين الأب والإبنة ، لكى يجمع إطار الصورة بين كل من "عديلة" و "داود" فى منظر كبير متوسط . إلا إنه من الناحية البصرية البحتة ، فإن الجسم الذى يتسيد هذا التكوين المرئي الآن هو إناء إعداد القهوة التركى التقليدى الصغير (الكنكة) فى مقدمة المنظر فى حجم كبير جداً ومن تحته شعلة لهب الموقـد الكحـولى الصغـير (السبرتاية) ولأن هذه اللقطة يتم تصويرها بالعدسة ٩ مم ؛ فإن حركة بسيطة من "عديلة" تجاه إناء القهوة لترفعه من على الموقد الصغير ، تجعل صورة "عديلة" هى المتسيدة الفعلية للمنظر فى هذه اللحظة بالذات ، فتسيطر عليه بحجمها الكبير فى الصورة وبحركتها أيضاً ، فهى العنصر المتحرك الوحيد فى هذه اللقطة حتى الآن . وتزيد شحنة المشاعر التى تصحب ذلك كله بقيام "عديلة" بنفخ كمية كبيرة من الهواء من فمها تجاه شعلة الموقد« الضعيفة أصلاً » فتطفئها . ومع عودة "عديلة" للاستواء فى مقعدها تعود الأمور إلى حالتها السابقة ، فنصبح من جديد إزاء منظر كبير متوسط يجمع بين الزوجين اللدودين ، حيث تراقب "عديلة" زوجها "داود" بنظرات نارية لها معناها ، بينما يتحاشى هو النظر إليها ، وهو يتناول قدح قهوة فارغًا يملأه بالقهوة السائلة ، بينما تتحرك آلة التصوير أفقياً - على محورها - إلى اليسار ، لكى يخرج "داود" دمن إطار الصورة ، فيجمع هذا الإطار بين الأم "عديلة" فى المواجهة وبين الجانب الأيمن من وجه "سعد" فتتقدم له أمه طبقًا كبيراً من الفول المدمس يأخذ بعضاً منه . ومع نفس العدسة ٩ مم تتسيد الأم الموقف بحركتها هذه ، حيث يحتل الطبق أكبر مساحة من الصورة باقترابه المباغت من عدسة التصوير . ثم تسحب الأم طبق الفول من أمام "سعد" لتقدمه إلى ميرفت التى تأخذ بعضاً منه . وأخيراً تعيد "عديلة" طبق الفول إلى مكانه على المائدة ، ثم تبدأ جولة جديدة من نظراتها القاتلة نحو "داود" .

٣ - يلى ذلك منظر كبير جداً من خلال لقطة قصيرة الزمن نسبياً ، للإبن سعد وعلى وجهه علامات الحرج فالموقف محرج بطبيعته ، وهو الوحيد الذى يعرف سر الليلة المنصرمة مع أبويه .

٤ - اللقطة الرابعة هى أيضاً لقطة قصيرة الزمن للإبنة "ميرفت" ، فى منظر كبيرة وهى منهمكة فى تناول إفطارها ، فهى الآن تتناول « بيضة مسلوقة مقشرة

تملحها ثم تقضم منها غير مثقلة بمعاناة من نوع المعاناة التى تثقل الثلاثة الآخرين فلا يبدو أنها تعرف شيئًا عن السر الذى يجمعهم منذ الليلة السابقة .

٥ - ولذلك ينتقل فنان الفيلم سريعًا بالقطع إلى منظر كبير جداً للإبن « سعد » فى نفس موقفه فى اللقطة الثالثة ، مع نفس النظرات الحرجة التى يوزعها بين أبويه .

٦- اللقطة السادسة عبارة عن منظر كبير متوسط ، يسمح بالجمع بين الزوجين ، حيث يرشف "داود" سائل القهوة من القدح مترقبًا ، وتراقبه "عديلة" أثناء حركة فنجان القهوة الذى ينتقل ببطء ملحوظ فى غدوة إلى فم "داود" ورواحه منه ، فتزداد نظرات "عديلة" حدة . وفى حركة مقصودة ، أقرب إلى المباغتة ، تمد عديلة يدها نحو مقدمة المنظر المصور بنفس العدسة ٩ مم لكى تتسيد الموقف تمامًا ، من خلال فكرة "المبالغة فى المنظور" ، وهى تضع غطاء فتيلة الموقد الكحولى الصغير فوق الفتيلة المطفأة ؛ الموجودة فى مقدمة المنظر منذ بداية اللقطة ، وهى تفصل بين الزوجين (راجع تفاصيل اللقطة الثانية للمقارنة) ثم تعود يد عديلة إلى مكانها السابق ، لتفسح الإطار لصورة الزوجين من جديد ، حيث يستمر داود فى رشف قهوته قلقًا ، وتستمر "عديلة" فى مراقبته متنمرة .

٧ - وينتقل فنان الفيلم بالقطع المباشر إلى منظر كبير للإبن "سعد" وهو يراقب الموقف صامتًا ، ولكن علامات التوتر والترقب لا تزال تسيطر على ملامحه .

٨ - وتبدأ اللقطة الثامنة بمنظر كبير للإبنة "ميرفت" تستكمل إفطارها وهى لا تزال تبدو - حتى الآن - لا تدري شيئًا ، ثم تتحرك الكاميرا إلى الخلف ، لكى تسمح باتساع المنظر ، ليجمع بين "ميرفت" فى المواجهة وشقيقها "سعد" الذى يظهر بجزء من جانب جسده الأيمن مع ظهره ، فيمد يده اليمنى إلى نفس طبق البيض المسلوق المقشر، ويتناول واحدة منه .

٩ - وتبدأ اللقطة التاسعة بما ينتهى إليه الوضع فى اللقطة السادسة ، وهو المنظر الكبير المتوسط الذى يجمع بين الزوجين ، حيث ينتهى « داود » من شرب القهوة ، بينما لا تزال "عديلة" تراقبه ، لذلك فهى تتعمد أن تسرع بتناول قدح القهوة الفارغ من بين يديه . ومما يبدو ، فإنها تطمئن إلى أن "داود" لن يعود إلى فعلته المشينة مرة أخرى ، ألم تطفئ عديلة آخر ذؤابه فى مشاعره كرجل ؟ (مرة أخرى راجع تفاصيل اللقطة الثانية ثم اللقطة السادسة) .

١٠ – تقدم اللقطة العاشرة منظراً كبيراً للإبن "سعد" وهو يتابع أبويه مع تحول في ملامحه نحو بعض العلامات الدالة على شعوره بالارتياح ، لمرور الموقف بين أبويه بسلام حتى الآن .

١١ – وتبدأ اللقطة الأخيرة (أو الختامية) فى هذا المشهد ، بمنظر كبير متوسط يجمع بين الزوجين كما فى اللقطتين (٦ ، ٩) ، حيث ينتهى "داود" من مسح فمه بمنشفة فى يده ، فى الوقت الذى تصوب "عديلة" نظراتها ذات المغزى نحو "سعد" (هو حتى الآن لا يظهر فى إطار الصورة) وكأنها تذكره بأنه شاهد الإثبات الوحيد فى موقف الليلة الماضية ، فضلاً عن كونه متهماً أيضاً ، ثم تنحسب آلة التصوير إلى الخلف بهدوء تام ، وكأنها تعلن عن سكون العاصفة التى تمر بسلام ، لكي يستقر المشهد (فى النهاية) على المنظر المتوسط الذى يجمع أطراف الأسرة الثلاثة فى حادثة الليلة السابقة : "داود" من جانبه الأيسر فى يمين إطار الصورة ، و"عديلة" فى مركز الاهتمام داخل هذا الإطار و"سعد" من ظهره فى يسار إطار الصورة ، فقد مر الموقف بسلام – حتى الآن – على مائدة الإفطار ؛ حتى وإن كان هذا السلام يشوبه مزيج من الحذر والتوتر والترقب والقلق أيضاً . ولكن يجب أن لا تفوتنا فكرة المقارنة بين ترتيب تواجد الشخصيات الثلاث فى نهاية هذا المشهد ، مع ترتيب نفس الشخصيات الثلاث فى المشهد الليلى السابق : ألم تكن "عديلة" هى المتسيدة فى مركز الاهتمام وكان "داود" فى يمين الإطار و"سعد" فى يساره ؟ (راجع ما سبق) .

والحقيقة أن المفردات الفنية فى هذا المشهد السينمائي المفعم بالثراء الفنى متعددة ، فهى تتجاوز فلسفة استخدام المنظر الكبير ذاتها ، إلى أكثر من عنصر من عناصر التعبير ، نسطتيع أن نوجزها فى البنود الآتية :

أولاً : إن بناء هذا المشهد يخلو من أية تداعيات مرئية أو صوتية ، لأية شخصية من شخصياته الأربع ، سواء من جهة التذكر أو التخيل ، بما فى ذلك أحلام اليقظة ، مما يسمح بعدم قطع متابعة هذا الموقف المشحون بمثل هذه المشاعر الهامة .

ثانياً : يؤكد هذا المشهد سيادة عديلة وسيطرتها فى هذا الموقف المشحون بالترقب والتوتر معاً ، وهى سيادة لا يتقصر مصدرها على المنظر الكبير فحسب ، بل يمتد إلى عنصر الحركة ، إذ أن "عديلة" هى الشخص الوحيد الذى يتحرك فى هذا

المشهد حركة واضحة مؤثرة فى السياق الدرامى للمشهد (لذلك نغفل - هنا - الإشارة إلى الحركات شبه العابرة للشخصيات الثلاث الأخرى : "داود" / صب القهوة وشربها ، "سعد" و"ميرفت" / تناول بيضة مسلوقة) جزءًا من حركتها من عمق المنظر فى افتتاحية المشهد ومرورًا بحركاتها المختلفة على مائدة الطعام . كما يبدأ المشهد وينتهى بشخص "عديلة" وهى فى مركز الاهتمام داخل إطار الصورة السينمائية .

ثالثا : وهناك عدد من " المفردات المرئية " ، التى تتصل بفكرة "أداء الأشياء" ، وهى مفردات تحمل عددًا غير قليل من الإرهاصات التى تتصل بالموقف الذى ينشأ بين الأطراف الثلاثة بعد واقعة الليلة السابقة (علاقة الأب وابنه بالخادم) وخاصة فيما يتصل بالعلاقة بين الزوجين ، إن "عديلة" ، تأتى من جهة المطبخ وهي تحمل عددًا من الصحاف الفارغة النظيفة ، لتضعها على المائدة ، التى تحمل كمًا من أصناف أطعمة الإفطار ومشروباته ، أي أن الخادم لم تعد هى المسئولة عن إعداد المائدة منذ هذه الوجبة . وحتى الآن فإن هذه الافتتاحية ، على هذا النحو ، تنبىء عن قيام "عديلة" بحجب الخادم عن الظهور ، ولكن اختفاء الخادم ذاتها من بقية أحداث الفيلم ، منذ هذا المشهد وهذه اللقطة ، ينبئ عن نوع من الأسلوب السينمائى الراقى لطرح المعلومات التى تتعلق بجوانب من أحداث الدراما السينمائية ، فالفيلم يخلو من أية تفاصيل (مرئية أو مسموعة) تشير إلى ما يمكن أن يكون قد تم بين "عديلة" والخادم بعد واقعة المطبخ الليلية ، ولكن أسلوب تقديم هذا المشهد الصباحى ، وخاصة افتتاحيته التى تحمل فيها "عديلة" بقية تجهيزات المائدة تمنح المتفرج فرصة استنتاجٍ ، يزداد تأكيداً بعدم ظهور شخصية الخادم فى بقية أحداث الفيلم . بدءًا من هذا المشهد الصباحى وحتى ختام الفيلم ، أن الخادم لم يطلع عليها الصباح فى مسكن هذه الأسرة .

ومن جهة أخرى فإن الفيلم يقدم موقدًا كحوليًا صغيرًا (سبرتاية) ضمن تجهيزات مائدة الإفطار ، وهو أداة كانت من الأشياء المشهورة بوجودها فى كل منزل مصرى لأسر الطبقات الوسطى والفقيرة ، فى مثل الزمن الذى تدور فيه أحداث الفيلم ، بغرض إعداد فنجان القهوة التركى المشهور . إن مثل هذا الموقد ، فى هذا المشهد من الفيلم ، هو بمثابة معادل بصرى من نوع خاص لشخصية ، "داود أفندى" ، بعد واقعة المطبخ الليلية ، خاصة أن فنان الفيلم يقدم "عديلة" وهى تطفئ تلك الذؤابة الضعيفة

التى تشتعل بها فتيلة هذا الموقد الصغير ، وهى تطفئها ببعض من الهواء الذى تنفخه من بين شفتيها ، وهى تصوب نظراتها النارية إلى "داود" . ويزيد على ذلك ، أنه فى توقيت لاحق ، من نفس هذا المشهد ، تعمد "عديلة" إلى تغطية فتيلة الموقد الكحولى (التى أطفأتها من قبل) بغطائه التقليدى الصغير ، وكأنها تمعن فى التأكيد على وأد هذه النؤابة ، لتعلن عن إتمام إغلاق آخر صفحة ذات طابع شبابى أو رجولى فى التاريخ العاطفى (أو بالأحرى التاريخ الجنسى) لـ "داود أفندى" .

وعلى نفس مائدة الإفطار ، تقدم "عديلة" طبق الفول المدمس لولديها على التوالى ليأخذ كل منهما قدراً بسيطاً ، ومع ذلك فإننا عندما نشاهد جانباً من تفاصيل تناول الطعام بالنسبة لكل من "سعد" و"ميرقت" نلاحظ أن كلاً منهما يتناول بيضة مسلوقة ، أي أننا لا نعرف على وجه التحديد ما إذا كان أحد منهما قد اقتات شيئا مما تقدمه له أمه ، ولكننا متأكدون من أن ماشاهدناه يأكلانه قد تناولاه برغبتهما الخالصة ، بدون أن يكون ذلك مرتبطاً بتقدمه "عديلة" لهما .

رابعا : من بعد هذا المشهد لا تدخل آلة التصوير بيت « داود أفندى من جهة ، ومن جهة أخرى لا يظهر أى من "عديلة" أو "داود" على الشاشة مرة أخرى ، إلا بعد استشهاد "سعد" فى إحدى مظاهرات الطلبة ، من خلال لقطة واحدة لكل منهما ، تعبر عن رد فعل الشخصية تجاه استشهاد الإبن .

– ٧ –

والمشاهد لجميع أعمال كمال عطية السينمائية (الأربعة والعشرين) يستطيع أن يلاحظ أن "سلم البيت" فى الأحياء الشعبية ، هو واحد من الملامح الفنية العامة فى سينما هذا الفنان ، باعتبار أن سلم البيت مكاناً سينمائيا يحوز إمكانيات فنية على درجة عالية من الأهمية فى السياق الدرامى لكثير من الأعمال السينمائية (تذكر سلم البيت فى منزل شبرا فى فيلم بداية ونهاية) فسلم البيت مكان سينمائى ممتاز ، يلعب دوراً واضحاً فى بناء الكثير من مشاهد الأفلام المصرية خاصة التى تدور أحداثها فى الأوساط الشعبية وبين الطبقات الوسطى .

ونستطيع فى هذا المجال ، أن نرصد أربعة مواقف خصبة جداً ، تدور أحداثها فى أجزاء متفرقة من سلم البيت الذى يملكه أمين أفندى ويسكن إحدى شققه ، كما يسكن داود أفندى أحد طوابقه ، ويسكن "الشيخ حمزه" بدرومه (أو طابقه الأرضى الذى يكاد أن يقع فى مستوى سطح الطريق) .

وتدور ، هذه المواقف الأربعة فى جميع أجزاء السلم تقريباً ، بدءاً من الجزء المقابل لباب الشقة مسكن "داود" وانتهاءً بباب البيت المؤدى إلى الشارع ، وهو الباب ذو الضلفتين ، إحداهما مفتوحة وقابلة للانغلاق ، وهو أمر قائم فى هذا الفيلم ، والضلفة الأخرى مغلقة بصفة دائمة ، وواجهتها المعدنية (شراعتها) ذات زجاج مكسور ، سوف يستخدمه فنان الفيلم استخداماً جيداً فى أحد المواقف المتوترة التى تدور فى هذا المكان . وفى نفس الوقت سنجد أن هناك عدداً من الشخصيات الرئيسية فى الفيلم ، يتكرر ارتباطهم بأحداث السلم هذه ، فالشاب "سعد داود" يرتبط بثلاثة مواقف منها ، وترتبط أخته "ميرفت" بإثنين من هذه المواقف ، ومثلها "شوقى" الجار وزميل "سعد" فى الدراسة وفى الكفاح الوطنى .

● ويتمثل أول المواقف الدرامية التى تدور على هذا السلم فى ذلك الخروج الغاضب "لسعد" من مسكن أسرته ، على أثر ثورته على الخادم وأمه ، اللتين تصران على مناداته باسم التدليل "سوسو" ، فتحاول أخته "ميرفت" أن تلحق به على السلم فتستوقفه فى محاولة منها لمصالحته ، ولكنه يصر على الانصراف متحججاً « ح أذاكر عند شوقى » . ويتركها وهى تتابع حركته الغاضبة السريعة إلى حد الاندفاع ، مما يتسبب عنه نزوله بسرعة ليصطدم بـ "درية" الفتاة التى يحبها ، وهى تصعد السلم بغرض زيارة "ميرفت" وإعادة استذكار درس اللغة الفرنسية معها (وهو فى نفس الوقت غرض لا يخلو من الرغبة فى رؤية سعد) فتسقط الكتب من بين يدى "ميرفت" على درجات السلم ، فتنحنى لجمعها ، فينحنى "سعد" معها ليساعدها ، مما يسمح باقتراب وجهيهما من بعضهما إلى حد كبير ، يكاد أن يصل إلى ما يشبه نوعاً من العناق ، بينما تراقبهما "ميرفت" وهى تتأملهما ، فيثير هذا الموقف مشاعر خاصة كامنة فى كيانها ، ليحرك داخلها ذكريات عاطفية سابقة ، تتم فى نفس المكان بصفة عامة ، وهو هذا السلم ، فتحته كانت تتقابل "ميرفت" مع "شوكت" الذى يحاول أن يحتضنها بعنف ليقبلها عنوة فتقاومه بشدة ،

وعندما تفيق ميرفت من تأملاتها على "سعد" و"درية" وهما لا يزالا يتبادلان الابتسامات من خلال تلك النظرات التى تحمل معانى الحب المتبادل ، فلا يسع ميرفت إلا أن تراقبهما وابتسامتها – هى – تزداد اتساعًا على وجهها المبتهج .

والحقيقة – و كما نرى من هنا العرض – أن هذا الموقف الجارى على السلم يحتوى بداخله موقفًا آخر فى نفس المكان ، وذلك عن طريق استدعاء ذاكرة "ميرفت" ، وهو نوع من التداعى المنطقى ، فمن المناسب أن تستدعى "ميرفت" جانبًا من ذكرياتها العاطفية التى ترتبط بنفس المكان ، وهى تعايش موقفًا عاطفيًا يمر به أخوها مع صديقتها فى نفس المكان تقريبًا .

● وذا كان الموقف السابق يتصل بخروج سعد غاضباً من المنزل بعد ثورته على، مناداته باسم التدليل ، فإنه فى وقت لاحق يثور "سعد" على أمه عندما تذكر أسم أبيه مقرونًا بوصف "المغفل" أمام النسوة الحاضرات من ضيوف أمه "عديلة" ، فيغادر المنزل وهو يصطدم بصينية المشروبات التى تحملها الخادم . ويغيب "سعد" كثيراً عن البيت ، مما يدعو الجميع للبحث عنه فى الأماكن التى من المحتمل أن يجدوه فيهما وتنشط الخادم فى هذا البحث لدى الجيران وأهل الشارع جميعًا ، كما تتواجد "درية" مع "ميرفت" للأطمئنان على "سعد" ، وفى مدخل البيت وعلى الطرف السفلى للسلم المواجه له من الداخل ، يتقابل "سعد" . العائد بصبحة "شوقى" مع "درية" و"ميرفت" فلا تملك "درية" إلا أن تعاتب "سعد" على غيابه عن المنزل ، بدون أن يعرف أحد شيئًا عنه (تقولها ولسان حالها يقول أنها أولى الناس بهذه المعرفة) بينما تتلاقى عينا "ميرفت" بعينى "شوقى" (فى مقدمة نفس المنظر) لقاءً صامتًا ، ولكنه يحمل تعبيراً كافيًا عن مكنون صدر كل منهما تجاه الآخر . ويتحول هذا الموقف الهادئ (الذى قد يبدو ساكنًا) إلى حركة مصحوبة بقدر من الصخب ، عندما تأتى الخادم من الخارج وتفاجأ بعودة "سعد" ، بعد أن كَدَّتْ فى البحت عنه ، فترحب به بحرارة ، إلى حد أنها تسرع باحتضانه ، مع دهشة كل الموجودين : "درية" و"ميرفت" و"شوقى" ونحن نرى هذا الموقف الأخير (بين الخادم و"سعد") من خلال لقطة يصورها المخرج من خارج ضلفة باب الشارع ، ومن خلال الفتحة غير منتظمة الشكل فى "شراعة" الضلفة المغلقة ، بسبب الكسر الموجود فى زجاجها نصف الشفاف ، فالأمر فعلاً غير معتاد وغير مألوف ، أن تحتضن الخادم التى لم تتخط سن

الشباب بكثير ، مخدومها الفتى الشاب بمثل هذا الأسلوب ، وإن كنا نحن المشاهدون نعرف من خلال أحداث الفيلم السابقة ، حقيقة العلاقة التى تكونت بين الخادم و"سعد" منذ كان صبيًا مراهقًا ، من خلال احتواء هذه الخادم له ، احتواء يجمع بين ممارسة الأمومة والتواصل الجنسى فى نفس الوقت . ولكن الموقف برمته يتحول إلى وجهة أخرى مع سماع صوت باب مسكن أسره "داود أفندى" وهو ينفتح ، فتجفل الخادم مبتعدة عن "سعد" ، وهى تعلن بصوت واضح "سى سعد وصل ياسيدى" ، فـ "داود" يقف الآن بجوار سوار السلم أمام باب شقته ، ثم يمد يده إلى جيب جلبابه ليخرج ساعته من جيبه ، ينظر فيها ثم يعيدها ثانية إلى مكانها ، بينما تصعد الخادم السلم مسرعة لتدخل من باب الشقة ، فيتأمل الأب كلاً من الموجودين حتى الآن : إبنه وابنته ودرية وشوقى ، فى نفس الوقت يصل كل من "الشيخ حمزة" و"أمين أفندى" ويلاحظان هذا الموقف الذى يجمع بين الشبان الأربعة ، ويتأمله "داود" من علٍ ، فيتابدل الرجلان النظرات بينهما ، بما يحمل معنى إدراك الآمر ، فلا يزال المحبون الأربعة فى نفس الوضع الذى يجمع كل إثنين منهم فى عناق حار بالأعين ، ولا يزال "دواد" فى مكانه يتأمل الجميع . ولكن الدخول الثائر للدكتور "عبد العزيز" يبدد هدوء المكان ، ويصدع جلال الموقف الذى يضم المحبين الأربعة ، ذلك أن "عبد العزيز" كان مشغولاً أيضا على غياب شقيقه "شوقى" الذى تعاصر مع غياب "سعد" دخاصة أنه مثل "سعد" وكثير من زملائهما الوطنيين ، قد تعرض للفصل من المدرسة بسبب نشاطه السياسى ، فيقوم "عبد العزيز" بإزاحه "أمين" من طريقة وهو يتمتم محتجًا "أوعى بلاش زفة كدابة" ليتطور الأمر إلى حالة من الشجار بين الأخوين ، وهو ما بـ ـنا المخرج نشاهده – أيضًا من خلال الشراعة ذات الفتحة الزجاجية غير المنتظمة فى ضلفة الباب لكى ، ينتهى هذا الشجار بكف "عبد العزيز" وهى تهوى على وجه أخيه "شوقى" بين دهشة الجميع واستنكارهم فى نفس الوقت ، خاصة "سعد" والفتاتين ، فى الوقت الذى يصل فيه الأسطى "عبد المعبود" (عبد الغنى النجدى) المطبعجى ، ليتدخل لوقف الشجار بين الأخوين .

● أما الموقف الدرامى الثالث ، الذى يقع فى منطقة السلم من هذه البناية السكنية ، فهو لا يتعلق "بسعد" هذه المرة ، وإنما يتعلق بكل من "أمين" والشيخ "حمزة" فيكاد الأول أن يشتبك مع الآخر متهمًا إياه بأنه يغازل زوجته "ميمى" وذلك فى وجود الخادم "عبده" الذى يعمل لدى الأخوين "عبد العزيز" و"شوقى" ويزاداد الموقف توترًا بوصول "عديلة" قادمة

من خارج البيت بصحبة جارتها "أنيسة" ، بينما تراقب "ميمى" كل ذلك من أعلى السلم ، وهى تبدو وكأنها متلذذة بأن الرجال يتشاجرون من أجلها أو بسببها ، فى الوقت الذى ينكر فيه "حمزه" مشدداً أنه قام بمغازلة "ميمى" أو معاكستها ، ومع أن الامر يبدو وكأنه يزداد تأزما ، إلا أنه سريعاً ما ينفض هذا الجمع المجتمع فى بير السلم ، فى النهاية ، على لا شىء .

فى الواقع أنه من الممكن أن يقف المتفرج (المتلقى) غير المتابع لوقائع الفيلم بدقة ، أمام هذا المشهد متحيراً ، فلماذا يأتى هذا المشهد فى سياق الأحداث ، خاصة أنه ليس هناك ما يمهد له ، كما أنه لم تلحق به أية مشاهد أو أحداث تترتب عليه بطريقة مباشرة فيما بعد . ولكن المتابع الدقيق لوقائع الفيلم ذاتها ، سيجد أن فى هذا المشهد نوعاً من تحليل الشخصيات الرئيسية الثلاثة الموجودين فيه عند تعرضهم لمواقف عامة تتصل بما يكابده الوطنيون المصريون فى سبيل الحرية والاستقلال التام ، ذلك أن الشيخ "حمزة" هو الذى يقوم - فى وقت لاحق - باخفاء المنشورات السرية لحساب الوطنيين المصريين ، عن أعين الأمن ، بل يصل الأمر إلى حد القبض عليه لصلته بالطلبة الوطنيين و"ميمى" هى التى تعارض فى فتح شقة الشيخ "حمزة" لتفتيشها على الرغم من وجود مفتاح احتياطى لها لديها وزوجها "أمين" ، إلى حد أنها تواجه الضابط الملكف بالتفتيش بضرورة وجود أمر بالتفتيش مصحوباً بالإذن بكسر باب شقة "الشيخ حمزة" فى غيابه ، والوحيد الذى يتخازل فى هذا الموقف الوطنى (فيما بعد) هو "أمين أفندى" ذاته . ولكن الحقيقية - أيضا - أنه إذا كان مشهد السلم ، الذى يشكل الموقف الدرامى الثالث ، يصلح كمقدمة منطقية للموقف الذى يعالج قضية منشورات "الشيخ حمزة" (فيما بعد) إلا أنه كان لابد أن توجد مقدمة منطقية لمشهد السلم هذا ، إذ أنه يكاد أن يكون مقطوع النسب بما يسبقه من أحداث فيلمية .

● والموقف الرابع الرئيسى الذى يتم على سلم بيت « أمين أفندى » يجرى فى وقت متأخر من الليل ، حيث يقوم "سعد" باصطحاب الراقصة الممثلة "رجاء" وهو يحمل حقيبة المنشورات التى كانت مخبأة من قبل فى مسكن "الشيخ حمزة" ، فى الوقت الذى تعانى فيه "رجاء" بشدة من داء صدرها . ومما يبدو للمتفرج أنهما يتجهان من "بير السلم" إلى "باب الشارع" ، ولكنها ينتظران قليلاً ؛ ذلك أن "شوقى" يصحبهما ولكنه الآن يبحث عن عربة (حنطور) تقلهم ، والحقيبة معلهم ، إلى مستشفى قصر العينى .

ولكن "الصاغ شكرى" يعود – الآن أيضًا – بعد أن قضى سهرته في مشاركة "أدهم أفندى" الشراب ، فبينما يعبر "شكرى" الشارع إلى مدخل البيت الذى يسكنه ، يلاحظ وجود حركة غريبة فى مدخل بيت "أمين أفندى" ، فيسرع نحوه ، وفى نفس الوقت يشعر "سعد" بأن هناك قدمين غريبتين تختلفان فى وقعهما عن قدمى صديقة "شوقى" ، فيتوجس خيفة ، وبينما يدفع "شكرى" ضلفة الباب الحرة التى يغلقها "سعد" على نفسه من الداخل ، حيث يكون "شكرى" مستعداً للاجهاز على من يكون فى المكان ، يكون "سعد" قد أصبح مستعداً هو الآخر لمواجهة هذا المقتحم الغريب بكل ما يمكنه من حزم وقوة ، إلى أن يكتشف كل منهما حقيقة هوية الآخر ، فيتوقفان عن ذاك الاندفاع ذى الطابع العدائى العنيف فى الوقت المناسب . ولكن يغيب عن "شكرى" أن "سعد" يصطحب "رجاء" فى مهمة وطنية ، فيعتقد أنه أصبح عشيقًا لها ، إذا أن فكرة "شكرى" عن "رجاء" لا تزال متوقفة عند اعتقاده الخاص أنها راقصة تستطيع أن تبيع جسدها لمن يدفع الثمن ، وهى فكره لا تبارحه حتى الآن . وعندما يصل "شوقى" مسرعاً إلى بير السلم معلنا عن وصول العربة التى ستقلهم معًا ، يزداد "شكرى" إمعانًا فى اعتقاده الخاطئ نحو "رجاء" والشابين ، فيعتقد أنهما يصطحبانها فى علاقة غرامية مشتركة وهو يعلق مواجهًا "شوقى" ويقول « وانت كمان ؟ » » . ثم ينسحب "شكرى" مغادراً المكان وهو لا يزال على اعتقاده هذا ، بينما تنزعج رجاء من موقفه وهى تستسلم مرددة « أدى حال الدنيا ، دايما مظلومة » ، وهى مقولة نرى أنه لو كان فنان الفيلم قد استغنى عن إضافتها على شريط الصوت لكان ذلك من الأفضل ، لكى يدع المتفرج هو الذى يردد هذه العبارة بينه وبين نفسه وهو يتابع الموقف الدرامى ، فمن المرجح أن ذلك من الممكن أن يكون أقوى فى تأثيره الفنى ، ذلك أن تبادل النظرات الصامتة بين الثلاثة : "سعد" ، "رجاء" و"شوقى" ، كان يكفى تمامًا ، فمن شأن عبارة "رجاء" الأخيرة هذه أن تفسد متعة الاستغراق فى تأمل مثل هذا الموقف ، الذى لا تحتاج شحنته البصرية إلى دعم قولى على شريط الصوت . ويكون هذا الموقف هو آخر عهد المتفرج الذى يشاهد الفيلم ، بسلم بيت أمين أفندى ومواقفه الدرامية الخصبة .

وإذا كنا نتفق على أن ما هو غير الممثل البشرى الحى ، وله تأثير مرئي فى سياق العمل الفيلمى ، يمكن أن يندرج تحت مسمى عام وهو « أداء الأشياء » باعتبار أن الأشياء المرئية المؤدية فى مجال العمل الفيلمى ، هى غالبًا أشياء ذات شخصية ، بغض ، النظر عن صفاتها المادية الظاهرة كالحجم أو الكتلة أو الحركة أو اللون المميز ... إلخ ، فتزيد بذلك عن كونها مجرد مكملات للمناظر أو للشخصيات الحية ، وهو سبب فعّال يمنحنا الحق فى أن ننسب لها القيام بنوع من الأداء المرئى فى العمل الفيلمى (٤) ، لذلك فنحن نتذكر أننا أشرنا إلى عدد من حالات هذا النوع من الأداء المرئى للأشياء خلال عرضنا السابق لعناصر التميز المرئي فى فيلم "الشوارع الخلفية" ، ومن ذلك طيور " الحمام " فى افتتاحية الفيلم وختامه ، وتجهيزات مائدة الإفطار فى مسكن "داود أفندى" فى الصباح التالى لـ "موقعة المطبخ والخادم" ، ومدلول إناء المياه (الدورق) في يد كل من "سعد" و"داود" فى ليلة هذه الموقعة ذاتها ، والمغزى الدرامى المتميز لـ "الموقد الكحولى الصغير" على مائدة الطعام لإعداد فنجان القهوة التركى بين عديلة وزوجها "داود" ، وبالإضافة إلى ما سبق فنحن نستطيع أن نلاحظ أن فنان الفيلم يقدم الطعام من خلال ثلاث مستويات اقتصادية فى فيلم "الشوارع الخلفية" ، فهو يقدم أنواعاً متميزة من الطعام والشراب فى الحفل الليلى ذى ذالطابع الارستقراطى ، وكما يقدم محتويات مائدة الإفطار لأسرة من الطبقة المتوسطة فى مسكن داود أفندى ، وما تقتصده الشابة الفقيرة "رجاء" من طعام بسيط متقشف فى حجرتها المتواضعة الرطبة . ولكن "الأداء المرئى للطعام" لا يتوقف عند ذلك الارتباط شبه الشرطى بين مستوى الطعام والطبقة الاجتماعيةد التى تستهلكه ، فكما رأينا أن قيام عديلة بإعداد لطعام الإفطار بنفسها يشير إلى غياب الخادم ، وأن هناك اتجاهاً للتعبير عن نوع من الاستقلالية يمارسه ولداها "سعد" و"ميرفت" عندما يحجمان عن تناول ما تقدمه لهما الأم من نوع من الطعام فى صورة الفرض والإجبار . يزيد على ذلك أننا نشاهد "رجاء" وهى تتعفف عن طعام الحفل الارستقراطى ، مع أن ما تعانيه من داء مرضي يحتاج إلى الغذاء بدرجة عالية ، ويزداد تأثير هذا الموقف عندما نرى "رجاء" تعود من هذا الحفل إلي حجرتها المتواضعة لكى تقتات بغذاء أكثر تواضعا يتمثل فيما تحتفظ به من كسرة خبز وثمرة طماطم .

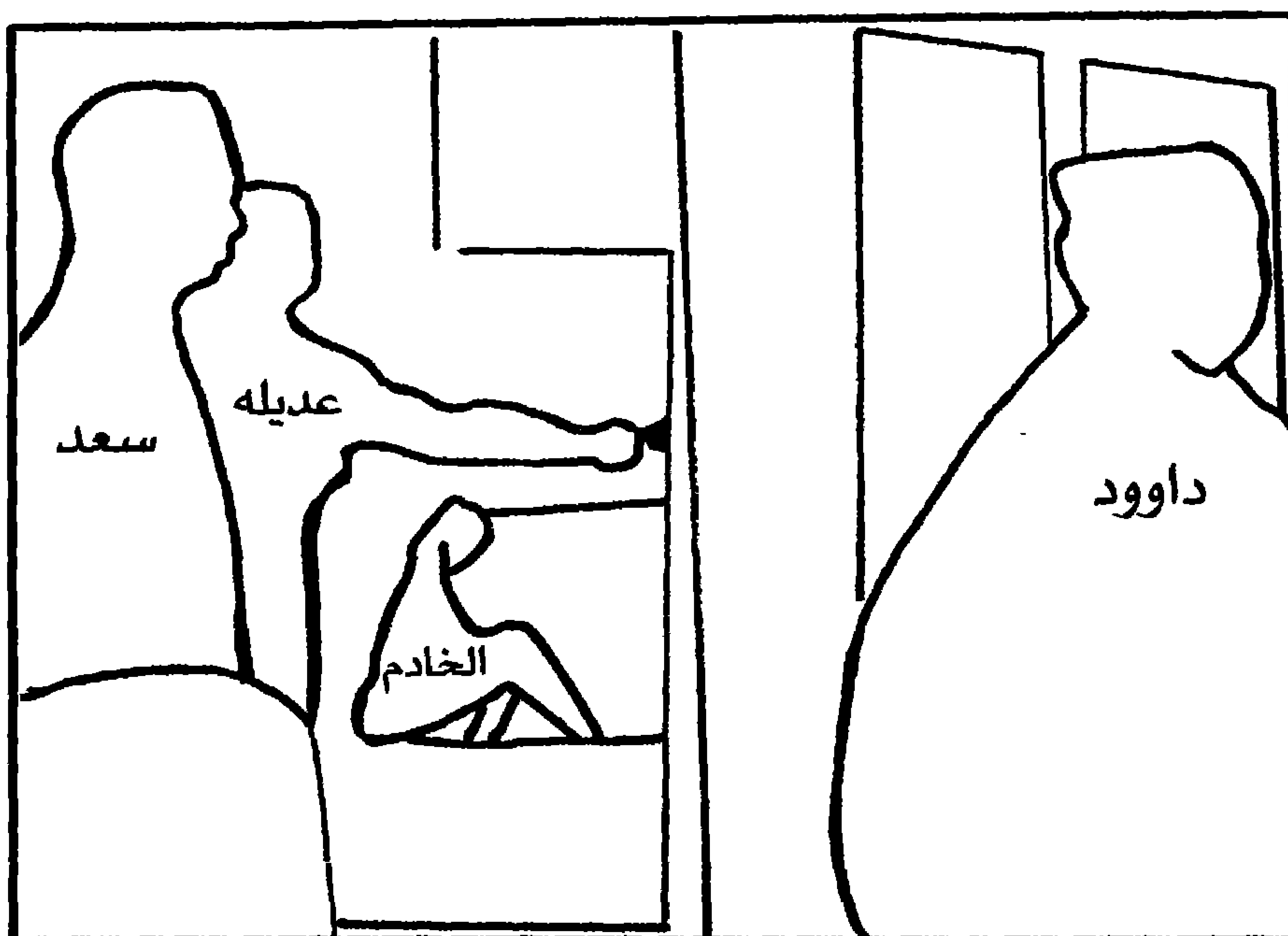
وإذا كانت « درية » تحتضن السترة الرسمية الخاصة بأبيها ضابط الجيش "الصاغ شكرى عبد العال" ، معبرة عن فرحتها بعودة أبيها إلى العمل بعد فصله لسنوات من الخدمة ، فإننا نكتشف أنها لا تحضتن هذه السترة تعبيراً عن هذه الفرحة فحسب ، وذلك عندما ينتقل بها فنان الفيلم إلى ذلك المشهد الحالم الذى تراقص فيها فتاها بين ذراعيها . إن الشخصيات التى تحيط بـ "درية" (فى المشهد) يشاهدونها تراقص السترة الرسمية ذات علامات الرتب والأزرار اللامعة ، أما هى فتراقص فتاها فى حلم يقظها هذا ، فهى تفرغ طاقاتها العاطفية المحتبسة أو المختزنة فى احتضان هذه السترة .

وتشكل "حقيبة المنشورات" ملمحًا مرئيًا هامًا يتحرك حوله جانب ملحوظ من أحداث الفيلم ، فبداية هى تظهر معدن "الشيخ حمزة" فهو ليس مجرد أزهرى يشغل وقته ببيع الكتب المستعملة ويتلهى بمغازلة العانس الجميلة "سعاد" بأبيات من الزجل الركيك ، بل هو – أيضا – وطنى غيور يلبى نداء النضال عند دعوته إليه ، فيتطوع باخفاء حقيبة المنشورات لديه ، بل يتعرض للقبض عليه من قبل سلطات الأمن فى سبيل العثور علي هذه الحقيبة ، بعد أن يشك فيه "عبده" بأنه يخفى فيها قدراً من الممنوعات مثل المخدرات . و فى وقت لاحق يتولى "عبده" الحفاظ على الحقيبة بعد القبض على "الشيخ حمزة" ، ويجد رجال الأمن فى البحث عنها فى مسكن "الشيخ حمزة" فيتصدى لهم بعض سكان الشارع مثل "ميمى" و"عبده" و"شكرى" و"عبد العزيز" ، ثم يتولى "عبد العزيز" مهمة إخفائها فى مستشفى "قصر العينى" ، حيث يتولى "سعد" و"شوقى" مع "رجاء" مهمة إدخالها إلى مبنى المستشفى لتستقر فيه تحت أعين الحراس ورجال الأمن أنفسهم . ونحن لا ننسى أنه فى سبيل تهريب حقيبة المنشورات على هذا النحو لم ينف الشابان "سعد" و"شوقى" عن نفسيهما تهمة "شكرى" لهما بأنهما على علاقة غرامية بـ "رجاء" ولم تدرأ "رجاء" عن نفسها هذه التهمة إن كل حركة مرئية خاصة بحقيبة المنشورات تكون مصحوبة بحركة فى دراما الفيلم ذاتها ، بل إن حقيبة المنشورات تحرك دراما الفيلم بدون أن نراها أحيانًا ، مثل اقتحام رجال الأمن بيت "أمين أفندى" بحثًا عنها فى شقة "الشيخ حمزة" .

وإذا كان ما سبق هو عرض لجانب من التميز المرئى لفيلم « الشوارع الخلفية » ، فإننا فى المقابل نلاحظ أن حجم الجدل النقدى ، حول هذا الفيلم ، لا يتناسب مع حقيقة ما يمثله من تطور ذى طابع خاص فى أسلوب السرد السينمائى فى لدى المخرج كمال عطية ذاته كمخرج سينمائى ، ولا مع موقع الفيلم على خريطة السينما المصرية ؛ باعتباره واحداً من المحاولات السينمائية المصرية الجادة ، التى تحمل سمة إحترام عقلية المشاهد / المتفرج السنمائي وبدون الاستخفاف بها ، وهى سمة بقدر ما هى مرغوبة ومطلوبة ، يكون تحقيقها - فى الغالب - صعباً ، وهو ما يعبر عنه الناقد السينمائى "عبد المنعم صبحى" فى إفتتاحية مقالته النقدية الأولى عن الفيلم بقوله :

« ربما كان فيلم الشوارع الخلفية من أفضل الأفلام التى تصور مرحلة هامة من مراحل (الحركة) الوطنية في مصر ، إبان حكم إسماعيل صدقى ، وخلال تعطيل الدستور ، وضياع الحريات ، وغياب الديمقراطية : مرحلة الثلاثينات . وقد كان ، دائما ، الاقتراب من تطور الحركة الوطنية فى مصر ، يبدو في الأفلام مشوهاً أو غثا أو مسطحاً ، أو يعرض ، فى كثير من الأحيان ، بشكل فج من خلال الكباريهات ومشاهير الراقصات والغانيات و"الشوارع الخلفية" كان أول فيلم وطنى يتعرض لتيار الحركة الوطنية فى تطورها ، ويعرض بعد أكتوبر ١٩٧٣ - ولا نزعم أن فيلم الشوارع الخلفية فيلم متكامل مائة فى المائة ، لكنه بشكل ما محاولة هادفة لاستشراف نضال الشعب المصرى فى فترة ما ، من خلال انحسار تيار الحركة الوطنية نتيجة تحالف الاستعمار والسراى والرجعية » (٥) .

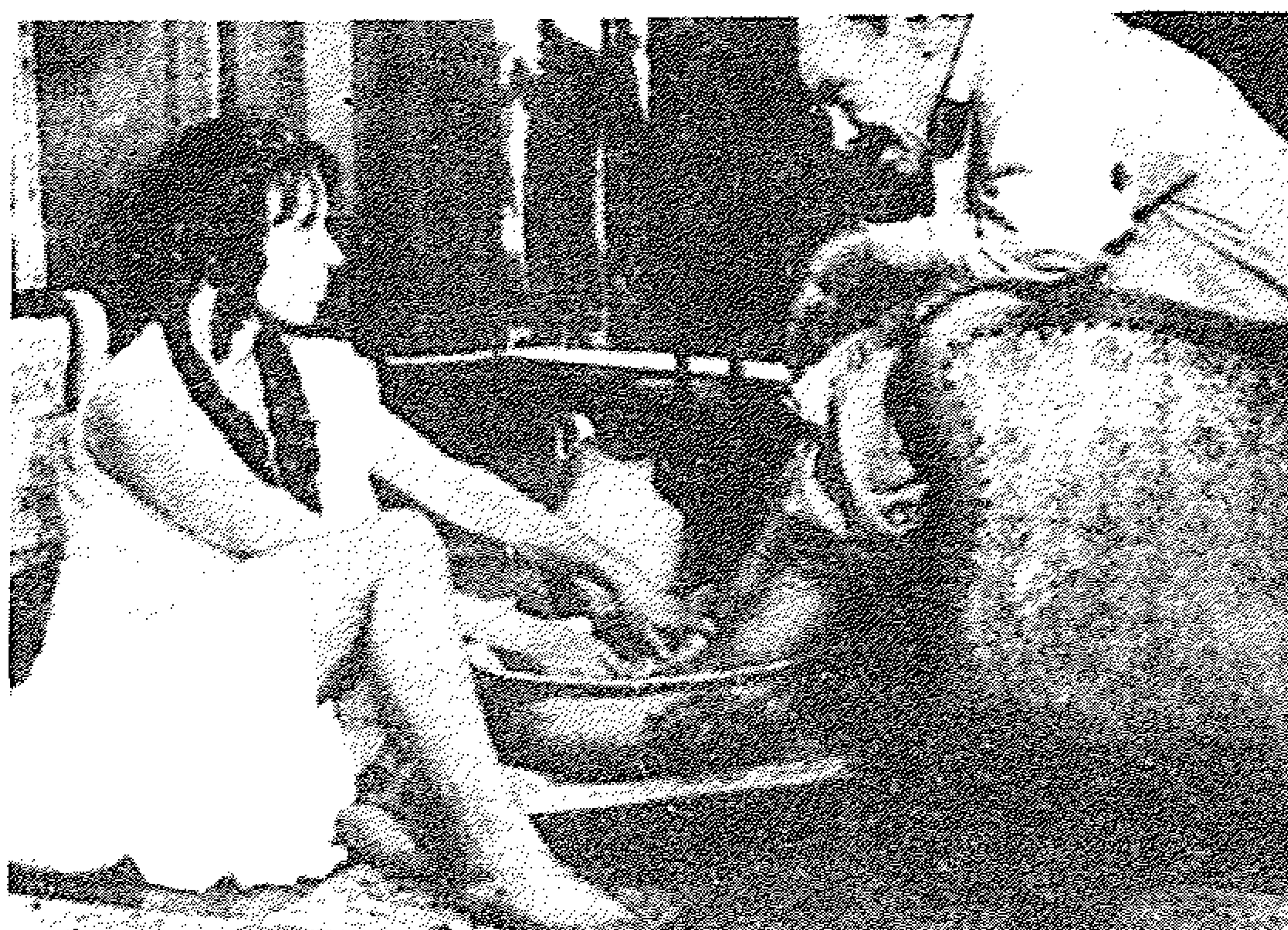
لذلك فإن ما حاولنا أن نعرضه عن التجربة الفنية ذات المذاق المختلف فى المرئيات السينمائية فى أفلام كمال عطية ، وضمنها فيلمه . "الشوارع الخلفية" هو إشارة إلى تجربته كفنان سينمائي تقليدى يخرج على مألوف هذه السينما التقليدية ، إعترافاً ضمنياً منه بدور المرئيات السينمائية فى تطوير السرد السينمائى الذى يمكن أن يسعى إلى تجاوز الموروثات التقليدية فيه .



الشكل رقم (١)













مصادر الفصل الثالث

١ - عبد الرحمن الشرقاوى : الشوارع الخلفية (القاهرة : الشركة العربية للطباعة والنشر ، ١٩٥٨) ص : ب .

٢ - الفاروق عبد العزيز : الشوارع الخلفية ، مقالة ، نشرة نادى السينما بالقاهرة ، السنة ٧ النصف ، العدد ١٠ فى ٤ - ٩ - ١٩٧٤ ، ص ٣٠ .

٣ - المصـــدر نفســـه :

٤ - د. ناجي فوزى : النقد المصرى للعناصر المرئيةفى الفيلم السينمائى ، رسالة دكتوراه ، غير منشورة (القاهرة : أكاديمية الفنون - المعهد العالى للنقد الفنى ١٩٩٣) ص ١٥٧ .

٥ - عبد المنعم صبحى : شوارع مصر الخلفية ، مقالة ، مجلة الإذاعة والتليفزيون القاهرة ، ٣١ - ٨ - ١٩٧٤ ، ص ٢٥ .

الفصل الرابع

زوجتى والكلب

درس خاص فى الشكلية الخالصة لتقنيات التصوير السينمائى

البيانات التوثيقية

الإخـراج : سعيد مرزوق .

القـصـة : سعيد مرزوق .

السيناريو : سعيد مرزوق .

الحــوار : سعيد مرزوق .

التصوير : عبد العزيز فهمى

المونتـاج : عطية عبده – حسين عفيفى .

الصــوت : نصرى عبد النور .

المنـاظـر : عبد المنعم شكرى .

الموسيقى : إبراهيم حجاج .

التـمـثـيل سعاد حسنى – محمود مرسى – نور الشريف – زيزى مصطفى – عبد المنعم أبو الفتوح – حسن حسين .

الإنتـاج : عبد العزيز فهمى لحساب مؤسسة السينما المصرية ، عام ١٩٧١

يستند السياق الروائى فى فيلم « زوجتى والكلب » إلى نوع خاص من « الدراما النفسية » ، بما تحتوى عليه من عناصر الصراع النفسى ذى والطابع الاستبطانى » ، أى ذلك الذى يعترك داخل النفس البشرية ، فيتخذ « بسمة صراع الأفكار » ، ولكنه - بالرغم من ذلك - يظهر فى شكل سلوك ذى طبيعة حيوية غير جامدة ، تتمثل فى جانبين متميزين من الجوانب المرئية على شاشة العرض السينمائى ، أولهما هو الملامح الإنسانية المعبرة بحدة واضحة ، والآخر هو الحركة التى تتسم بنوع من العنف على درجات متفاوتة .

- ١ -

ففيلم « زوجتى والكلب » ، وإن كان يقدم لنا عدداً من الشخصيات الفيلمية (على قلتها الملحوظة) ، إلا أن دراما الفيلم - فى فعالياتها الحقيقية - تدور حول شخصيتين فقط منها ، وهما الريس « مرسى » وتابعة « نور » . الأول - كهل يخطى مرحلة الشباب بغير قليل من السنين ، والآخر فى مطلع الشباب ، بل نستطيع أن نلاحظ أنه فى تلك المرحلة الانتقالية ما بين المراهقة المتأخرة وأعتاب الشباب - إن الكهل يبدأ حياته الزوجية متأخراً ، مع شابة صغيرة حلوة هى « سعاد » ، وذلك بعد أن عاش شبابه ورجولته الأولى بالطول والعرض ، غير مكتف بغرامياته مع الغانيات وبائعات الهوى ، بل متلذذاً بعشق زوجات أصدقائه في علاقات محرمة ، يتخذ من صداقته أزواجهن ستاراً لها . عندما تنتهى إجازة زواج « مرسى » يعود مغتماً إلى عمله بذلك الفنار البحرى المنعزل بعيداً عن شاطىء الأسكندرية ، وهو لايزال يلوك أيام السعادة الزوجية القصيرة بغير قليل من المرارة على فراق الزوجة اللدنة الحسناء . ويكون زملاؤه فى العمل فى الفنار ، وأصدقاؤه الثلاثة فى نفس الوقت ، فى استقباله ، ولكن يكون أكثرهم احتفاءً بعودته هو « نور » ، إذ يبدو بوضوح أن هذا الشاب الصغير يرتبط بالريس « مرسى » بعلاقة خاصة ، سنعرف فيما بعد أنها تستند إلى فكرة « الحنين إلى الشبيه » ، ذلك أن « مرسى » سيجد فى « نور » مشروعاً

مبشراً لـ « مرسى آخر » قادم ، أو على الأقل فإن الريس « مرسى » من الممكن أن ينظر إلى شبابه النزق فى شخص « نور » ، فالشاب الصغير يعيش نوعاً من المراهقة الجنسية الحارة ، التى تزداد سخونة بسبب عزلته الإجبارية داخل هذا الفنار المعزول لمدة غير قصيرة ، فلا يغادره إلا فى إجازته الشهرية ، لذلك فهو يقطع وقته الطويل هذا ما بين الاستماع إلى روايات « مرسى » المشوقة عن غرامياته المتعددة السابقة للزواج ، والاستمتاع بمطالعة صور النساء الفاتنات ، العاريات غالباً ، فى بعض المجلات ، واللاتى يعلق عدد آمنها على جدران حجرته بالفنار ، ثم يقضى البقية الباقية من وقته فى أحلام المراهقة الجنسية ، سواء فى يقظته غالباً ، أو فى منامه أحياناً ، وهو لذلك لابد أن يكون أسيراً لممارسة العادة السرية ، باعتبارها المنفذ الوحيد المتاح لتفريغ هذا الكبت المستعد للانفجار . ولذلك يذكر الناقد السينمائى « على شلش » أن « نور » هذا : يعبد « المرأة – المتعة » على طريقة شهريار ، ويصنع من حجرته الموحشة « كباريه ، صغيراً يلطخه بصور النساء وأحلام الشباب وخيالات المراهقين »[1] . وإذا كان « نور» دائم العمل على استطلاع خفايا الجنس وخفايا العلاقات النسائية من الريس « مرسى » بدأب وفضول ، فإن دأبه هذا يزداد نشاطاً وفضوله يستفحل بعد أن يعود « مرسى » من إجازة زواجه ، التى هى بمثابة شهر العسل بالنسبة له ، لكى يحاول « نور » أن يتعايش مع تجربة « مرسى » الجديدة وهى تجربة المعاشرة الزوجية أو متعة الجنس من خلال الرابطة الزوجية ، باعتبارها تجربة مختلفة المذاق عن مغامرات العشق المحرم السابقة . و لكن « مرسى » وهو يشكف طرفاً من هذه لتجربة ، يسرع بالعدول عن الحديث فيها وهو يتعمد أن يرفعها من قائمة السرد ، التى تعود أن يطرحها على « نور » من حين لآخر ، مفاخراً بنزق شبابه فى أحضان زوجات أصدقائه ، بما فيهم زوجة صاحب « غرزة الحشيش » التى كان يتعاطى فيها المخدر . وإذا كان « نور » يحاول أن ينفس عن كبته من خلال روايات « مرسى » ، إلا هذه الروايات ذاتها تزيده تمادياً فى أحلام يقظته ومنامه الجنسية ، وهو ما يعبر عنه « على شلش » بقوله : « ويتهلف نور على معرفة خبايا الجنس والنساء من رئيسه العائد من شهر العسل ، فيسقيه رئيسه كل مافى كأسه من تجارب ونزوات ومغامرات ، وكلما ضاعف رئيسه الجرعة تمادى الشاب مع خيالاته »[2] . وإذا كان « نور » يحاول الإلحاح على « مرسى » لكى يكشف له بعضاً من ملامح التجربة الزوجية ، إلا أن « مرسى » دائماً يسارع بالابتعاد عن هذه الدائرة ، حتى ولو تعرض للسهو ومسها من خارجها ،

وهو ما يصفه الدكتور « رفيق الصبان » مفسراً إياه بقوله : إن علاقته بزوجته تصبح حلمه اليومي ، وزاده الروحي ، يعود إليه كلما اشتد به الحنين أو ضاقت به الأسوار الحجرية الملفوفة »[٣] .

وإذا كان تمادي « مرسي » في الحديث عن غرامياته السابقة يرفع من درجة تمادي « نور » في خيالاته الجنسية ، التي تكاد أن تكون ذات طابع مرضيٍ ، فإن ذلك ينعكس على « مرسي » ذاته بصورة سلبية ، فاهو الآن وقد أصبح زوجاً ، يترك زوجته الشابة الصغيرة الحسناء وحيدة لمدة طويلة ، وهو الأمر الذي - مع التكرار - ينشيء في داخله هاجس أن يتعرض هو - كزوج - لتجربة هؤلاء الأزواج الذين خانتهم زوجاتهم مع « مرسي » ، لذلك فإن « مرسي » يساير هذا الهواجس ، فيكلف « نور » بمراقبة زوجته عند ذهابه إلى المدينة في إجازته الشهرية ، مما يجعل « نور » نفسه يشك في سلوك هذه الزوجة ، استناداً إلى هذا المطلب الشاذ ، وذلك في الوقت الذي يكون فيه « نور » نفسه قد وصل إلى ذروة الظمأ في تشوقه إلى معرفة المزيد عن زوجة « مرسي » الحسناء ، التي يتعمد « مرسي » تحاشي الحديث عنها وعن حياته معها في أيام زواجه الأولى ، فينتهز « نور » غياب « مرسي » عن حجرته بالفنار ، فيفتش في أمتعته إلى أن يعثر على صورتها الفوتوغرافية ، فيختلسها ، حيث لا يستطيع إرجاعها لمكانها بسبب وصول « مرسي » للمكان ، ليكلفه بتلك المأمورية الشاذة وهي مراقبة سلوك زوجته أثناء غيابه . ولما يغادر « نور » الفنار في إجازته الشهرية ، يكتشف « مرسي » اختفاء صورة زوجته « سعاد » ، ويستنتج أن « نور » قد استولى عليها ، فينمو لديه هاجس الشك في زوجته ، بصورة طفرية ، ليتحول من طفلٍ ضعيف إلى مارد ضخم قوي عتي ، فمن الممكن أن يوقع « نور » بالزوجة الشابة في وجدتها ، وأن متكرر الصورة السابقة التي كان « مرسي » بطلها العاشق وأحد أصدقائه - في كل مرة - هو الزوج المخدوع ، ليصبح البطل هذه المرة هو « نور » بشبابه وفورة فتوته ، ويأخذ « مرسي » دور الزوج المخدوع ، خاصة وهو في أسره هذ الذي يعانيه من حبسه وعزله في هذا الفنار . والحقيقة أن « نور » لابد أن تأخذه أفكاره إلى توقع أن يقابل زوجة لعوباً في غياب زوجها ، ولكنه عندما يصل إليها ليسلمها رسالة زوجها ، يكتشف لها امرأة متزنة ، تختلف تماما عن الصورة التي تخيلها فيها من قبل ، تستقبل رسالة زوجها ، ثم تكلفه بحمل رسالة منها إليه ، لذلك فهو أثناء عودته بالقارب البحري إلى الفنار يمزق صورة « سعاد » ويلقي بها في مياه البحر قبل أن يصل إلى

الفنار . وإذا كان « نور » يتأكد من اتزان الزوجة وحسن سلوكها ، بما يتناقض مع شكوك « مرسى » التى كان من حق « نور » أن يلاحظها ، فإن « مرسى » نفسه ، وخلال الفترة التى يغيب فيها « نور » عن الفنار ينفرد هاجس الشك به فيستفحل الداء بداخله ، فلا يتصور إلا « نوراً » وهو ينهش عرضه ، معادلاً إياه بالكلب المسكين الذى يشارك رجال الفنار الأربعة معيشتهم ، فتنتابه ثورة الشك ، إلى درجة أنه يتحول بها من أفكار مكبوته داخل الذهن تعانيها الروح ، إلى أفعال عنف تطيح بكل ما حوله فى المكان (حجرته بالفنار) تحطيماً ، حتى ينتهى بمصرع الكلب ، الذى يجد فيه معادلاً حيًا (كذا) للصديق الخائن . والحقيقة أننا نشارك جانبًا من النقد السينمائى فى مصر فيما يتعلق بفكره وجود حيوان مثل « الكلب » يعلق الفيلم على كيانه هذا التصور المثير للتساؤل عن مدى صدق مغزاه ، وهو ما يدعو الناقد – على شلش « إلى الإشارة بوضوح إلى أن « الكلب عادة يكون إما رمزاً للوفاء والحفاظ على الود كما يقول بيت الشعر القديم ، وإما رمزاً « للرمرمة » إذا صح أن نستخدم هذه الكلمة المعبرة ، والفيلم ببساطة يقول : زوجتى والكلب ، زوجتى الصغيرة الجميلة التى تركتها وحيدة فى مهب الأطماع ، والكلب الذى عاشرته وأطعمته وسقيته وهو على وشك خيانتى . الكلب هو بديل الشاب المراهق ، ولهذا فإن الزوج الشاك يضربه فى الوقت الذى يتخيل فيه أن يقتل بديله الشاب »[٤] ، كما يرى الناقد السينمائى « سمير فريد » أن الكلب يصبح فى نظر مرسى « تجسيداً لشخصية نور »[٥] ولكن فى المقابل يرى الناقد السينمائى « على أبو شادى » أن استخدام الكلب كرمز هو استخدام غير موفق ، يفسره بقوله : هناك أيضاً الاستخدام غير الموفق ، لرمز « الكلب » ، وما يمكن أن يوحى به من العنوان الذى تم اختياره للفيلم فمحاولة تشبيه نور ، بالكلب » (النذل) بالمعنى الخلقى (نهش عرض زوجة صديقه) يتنافى مع مفهوم الكلب كرمز للوفاء فى التراث . بالإضافة إلى دوره المهم فى الفيلم كحارس وفى ، من ضمن بقية فريق العمل فى الفنار »[٦] .

وإذا كان « مرسى » يضمر للشاب العائد « نور » نية القتل انتقاماً لشرفه الذى أهدرته الشكوك القاتلة على هذا النحو ، فإن الرسالة التى يحملها من زوجته تعيد له الاتزان والهدوء لبعض الوقت ، فيتجاوز عن الانتقام من نور ، ولكن الرسالة وحدها لم تكن كافية أبداً لكى يتخلص « مرسى » من هاجس الشك ، فيعيش أسيراً له وهو فى ذلك المكان المنعزل الموحش .

- ٢ -

وإذا كنا قد حاولنا أن نوضح أهم الخطوط والجوانب المؤثرة فى هذه الدراما النفسية ، فإن غرضنا من ذلك أن نستشعر معًا أن التجربة الإخراجية الأولى ، فى مجال السينما الروائية الطويلة ، للمخرج « سعيد مرزوق » ، قد اتسمت بنوع خاص من الإمعان فى استغلال أقصى طاقة ممكنة فى تقنيات التصوير السينمائى من خلال كل من الإضاءة السينمائية (فى التصوير بالفيلم الأسود / الأبيض) وآلة التصوير السينمائى بإمكانياتها المتعددة .

ولعلنا نلاحظ أننا نُصِرُّ، فى الفقرة السابقة ، على نعت كل من « الإضاءة » و « آلة التصوير » بوصف « السينمائى » ، وهذا لما يعنيه ذلك من أهمية فى مجال علاقة فيلم « زوجتى والكلب » بتقنيات التصوير السينمائى بالتحديد ، وليس بفكرة « التصوير » بصورتها المعلومة للعامة، وهى عادة « الصورة الضوئية الثابتة » . فعلى الرغم من أن هناك من تأثيرات العناصر المرئية لآلة التصوير السينمائى ، ما يعد امتداداً لبعض التأثيرات الناتجة عن آلة التصوير الضوئى الثابت ، مثل « عدسات التصوير »وزاوية التصوير »ومنسوبها »ومقاسات المناظر »(أحجام اللقطات) و « نسبة أبعاد الصورة ومدى اتساعها » » ، إلا أن كل هذه التأثيرات المرئية تكتسب بعداً جديداً من خلال آلة التصوير السينمائى ، بما يجعلها تُنْعتَ بوصف « السينمائى » للتفرقة بين تأثيرها سينمائياً وذاك الذى ينتج عن التصوير الضوئى الثابت ، فمن خلال حركة الصورة ، فإنها تكتسب بعداً جديداً وهو الزمن .

ومن جهة أخرى ، فلم يكن عنصر « الضوء » يعنى ، فى مجال انتاج الصورة الضوئية ، أكثر من استخلاص وظيفة التأثير على الطبقة الحساسة للفيلم الخام ، وذلك لإنتاج الصورة الضوئية الكامنة ، التى يصير إظهارها (فيما بعد) عن طريق العمليات « الضوء - كيميائية » المتعارف عليها [٧] ، أى أن « وظيفة الإضاءة » - حينئذ - كانت تتلخص فى توفير القدر اللازم من الضوء للتأثير على السطح الحساس للفيلم الخام ، لإنتاج الصورة المرئية . ومع بداية ظهور الفن السينمائى ، لم تكن الإضاءة تعنى أكثر من هذا المفهوم أيضًا ، إلى أن جاء المخرج الأمريكى المعروف دافيد وارك جريفيث » وقدم ماسمى باسم « إضاءة - رامبرانت »[٨] (نسبة إلى

الرسام الهولندى المشهور) ، حيث أضاء جريفيث « نصف الوجه . ومن الواضح أن تأثير « رمبرانت » على حرفيات استخدام الإضاءة فى التصوير الضوئى ، هو تأثير متسع فى هذا المجال [٩] . وعلى ذلك ، فإنه من المرجح أن مفهوم « الإضاءة السينمائية » ، على وجه التحديد ، لم يكن معاصراً لنشأة السينما ، وإنما هو مفهوم يرتبط بتخطى وظيفة الإضاءة لمرحلة « التسجيل الضوء - كيميائى » للنصوع الضوئى (أو للألوان) لتصبح الإضاءة عنصراً أساسيًا فى تكوين الصورة السينمائية ، ولتصبح هذه الإضاءة جديرة أيضًا بأن تختص بوصف يميزها عن أغراض الإضاءة الأخرى فى أى مجال آخر ، حتى ولو فى مجال التصوير الضوئى ذاته بصفة عامة ، فتوصف بـ « السينمائية » ، ليصبح هناك ذلك المفهوم الخاص للإضاءة السينمائية أو « الإضاءة فى العمل الفيلمى » ، ولذلك يشير « مارسيل مارتن » إلى أن الإضاءة بعد عمل آلة التصوير (السينمائى) هى « العنصر الخلاق الثانى لتعبيرية الصورة » [١٠] . إلا إنه من الملاحظ أن عبارة « الإضاءة السينمائية » (أو الإضاءة فى العمل الفيلمى) وإن كانت قد أصبحت شائعة التداول بصفة عامة ، إلا أن مفهومها ذاته غير متداول باطراد فى المصادر التى تتناول عنصر الإضاءة فى العمل الفيلمى ؛ ذلك أن مفهوم « الإضاءة فى العمل العمل الفيلمى ينشىء حالة تنفرد بها الإضاءة فى هذا المجال ، بما يجعلها تختلف عن نظيرها فى المجالات الأخرى ، بما فى ذلك التصوير الضوئى الثابت ، حتى ولو كانت نتيجته « شرائح العرض الشفافة » (تُعرف عادة بعروض الفانوس السحرى) فمن مظاهر الاختلاف التى تميز الإضاءة السينمائية عن غيرها من أنواع الإضاءة هو ما يمكن الحصول عليه من حركة لمصدر الضوء فى مكان التصوير ، ويظهر ضمن مساحة الصورة السينمائية المعروضة ، بما يمكن أن ينشأ عن ذلك من تأثيرات مرئية . ويتصل بذلك أيضًا حركة الحائل الضوئى أيا كان نوعه أو مصدره أو مكانه ، بما تنشئه هذه الحركة من ظلال متحركة فى مكان التصوير لها تأثيراتها المرئية الخاصة بها . فمثل هذه الظروف تجعل للإضاءة السينمائية تأثيراً مرئيًا منفرداً خاصاً بها ، يختلف بالضرورة عن طبيعة الإضاءة لأية أغراض فنية مرئية أخرى ، مثل التصوير الضوئى الثابت ، ومرة أخرى نلتقى بفكرة آن الصورة السينمائية تكتسب بعداً جديد ، بسبب وصفها كصور متحركة ، وهو البعد الزمنى .

- ٣ -

وترجع قيمة المرئيات السينمائية المتقدمة فى فيلم « زوجتى والكلب » ، إلى حد كبير جداً منها ، إلى تعاون مدير التصوير « عبد العزيز فهمى » مع مخرج الفيلم ، وهو نوع من التعاون ليس مقصوراً على مجرد تكليف مدير التصوير بالعمل فى الفيلم تم قبوله ، وإنما يرجع بالأكثر إلى قيام « عبد العزيز فهمى » بتبنى إنتاج الفيلم ، الذى وجد فيه « خامة » صالحة للتجريب فى المرئيات السينمائية من خلال عناصرها المتعددة ، ولكن بالأكثر والأخص معًا ، التجريب من خلال الإضاءة وآلة التصوير السينمائى ، للوصول إلى واحدة من أعلى حالات « الشكلية الخالصة فى تقنيات التصوير السينائى » ، وهى حالة تصلح لأن تكون درسًا متكاملاً فى هذا المجال .

وإذا كانت فكرة « الشكلية الخالصة » فى هذا الفيلم ، وهى تستند إلى تقنيات التصوير السينمائى ، تنصب على عنصرى الإضاءة وآلة التصوير السينمائى ، فإن ذلك لاينفى أن هناك عناصر مرئية أخرى تساهم فى دعم هذا النوع من الشكلية البصرية ، إن اختيار مكان التصوير ذاته ، بموقعه ومكوناته المعمارية ، هو جزء أساسى من دراما الفيلم ، فالفنار المنعزل عن المدينة الساحلية ، بموقعه على جزيرة صغيرة لاتحتوى أية عناصر معمارية غيره ، يؤكد على فكرة العزلة التى تسيطر على سكانه ، بما يجعل سكانه الأربعة (عمال الفنار) بمثابة كائنات خاصة يجرى عليها فنان الفيلم تجربته الفنية المسماة « فيلمًا » . وإذا كانت فكرة العزل ذاتها ليست بفكرة جديدة فى حد ذاتها ، حيث عالجتها الفنون الأدبية والدرامية والسينمائية بأساليب متعددة ، ولاتزال ، إلا أن تجسيد العزلة فى الفنار ينطوى على ملامح مرئية تدعم الفكرة الدرامية التى يتأسس عليها الفيلم ، ذلك أن التصميم المعمارى الدائرى للفنار ، بما تعنيه الدائرة من الاستمرارية التى لابداية لها ولا نهاية . إن الدائرة بالنسبة لماهو خارجها (بدون تقاطع أو تماس) منعزلة بطبيعتها ، ولكنها بالنسبة لماهو داخلها فهى حضن يحتوى كل مايقع بالداخل ، لذلك يمارس العمال الأربعة حياتهم من خلال الفنار بنفس هذا المعنى المزدوج ، فهم إما منعزلون عن بعضهم البعض كل منهم فى حجرته الخاصة (فناره الخاص أو جزيرته الخاصة) أو مجتمعون فى شكل حلقة دائرية ، يأكلون أو يلعبون الورق أو يتسامرون . هذا الشكل الدائرى الذى يتصف به الفنار يسيطر على فكر فنان الفيلم فى كثير من مناسباته ذات الطابع الخاص ، فالحركة فيه

كثيراً ما تأخذ شكل الالتفاف الدائرى ، خاصة ونحن نتابع هذه الحركة ، فى أكثر من موقف : على ذلك السلم الحلزونى داخل مبنى الفنار، والعمال الأربعة يجلسون ، ومعهم كلبهم فى شكل دائرة ، تؤكدها بقعة الضوء ذات الشكل الدائرى الساقطة عليهم من علٍ ، بل إن حركات الكاميرا ذات الإيحاءات المتعددة ، تأتى فى أهمها على شكل دائرى (كما سنرى بعد) .

وللأشياء المؤدية فى الفليم مدلولاتها الخاصة ، وهى دائما تشارك فى صنع دراما الفيلم ، ولكننا سوف نلاحظ أن هذه المشاركة ترتبط غالباً بعنصر من عناصر تقنيات التصوير السينمائى ، وخاصة من حيث الإضاءة أو إمكانيات الكاميرا السينمائية . فالمجلات الفاضحة والصور ذات الطابع الجنسى ، سواء منها التى يقصها « نور » من أجل أن تزداد تجسيماً فى نظره ، أو تلك التى يلطخ بها جدران حجرته ، لاتأتى منفصلة عن دعم تقونى من الإضاءة ، أو الكاميرا . والعلبة الفارغة ، والكلب ذاته الذى يتقاسم اسم الفيلم مع الزوجة ، لا يظهر بدون أن تكون هناك تقنية تصويرية تشاركه هذا الظهور ، سواء وهو يجالس العمال أثناء تناولهم الطعام ، أو هو يتعرض لثورة « مرسى » وهياجه حتى الاعتداء عليه .

وإذا كان فنان الفيلم ينحو بشدة نحو تقديم مرئياته من خلال طبقة إضاءة منخفضة ، أى ترتبط الأضاءة فيها بغلبة المساحات ذات النصوع المنخفض على مساحة الصورة، ووصولها إلى حدها الأدنى ، متمثلاً فى الظلال الثقيلة والمساحات المعتمة ، بالإضافة إلى التباين الحاد بين مناطق الضوء والظل ، فإن ذلك الأمر لا يقتصر على مشاهد الفيلم الليلية فقط ، ولا حتى النهارية الداخلية فقط ، بل إن الأمر يصل فى ذلك إلى المشاهد النهارية الخارجية ، لكى تسيطر عليها الطبقة المنخفضة من خلال مساحات معتمة تماماً داخل الصورة السينمائية ، وذلك عن طريق تصوير الموضوعات (التى تشكل مركز اهتمام الصورة) سواء من الشخصيات الحية أو الجوامد أو الطبيعة ذاتها ، من خلال ما يعرف باسم « الإطار الطبيعى » ، أى ذلك الموضوع المرئى الذى يشكل إطاراً حول الموضوع الرئيسى فى الصورة ، ويكون متواجداً « بطبيعته » فى مكان التصوير . فعن طريق « وضع » آلة التصوير خلف الحائل المفرغ ، الذى يشكل مثل هذا الإطار الطبيعى ، بحيث يكون فى وضع « ضد الضوء » ، يصبح هذا الإطار الطبيعى معتماً تماماً ، وتمثل صورته على الشاشة ،

منطقة ظلال معتمة ، تؤكد على طبيعة الإضاءة فى الصورة ، التى تنحو إلى الإظلام وحدة الظلال فى نفس الوقت . لذلك يختص فنان الفيلم شخصية « مرسى » بهذا النوع من المؤثرات المرئية .

- ٤ -

ومع أن للجنس وهواجسه المختلفة شأنًا كبيراً فى فيلم « زوجتى والكلب » ، إلا أن فنان الفيلم لم ينزلق إلى أى محاولة للإثارة الرخيصة ، حتى وهو يقدم الجنس فى علاقات محرمة مرفوضة ، فعن طريق الإضاءة يعبر فنان الفيلم عن المواقف الجنسية بما يراها ويعيشها أبطال الفيلم ، ما بين التحليل والتحريم . فالفيلم يقوم فى بنائه السردى على فكرة « سجن الشك » الذى يحاصر إنساناً مارس العديد من العلاقات الجنسية ، ذات الطابع المحرم ، مع زوجات أصدقائه قبل زواجه هو ، ثم استمتع بلذة العلاقة الجنسية المحللة مع زوجته بعد الزواج ، إلا أنه يصبح أسير فكرة أن يكون هو ضحية الخديعة ، بأن تخونه زوجته مع أحد أصدقائه ، كما كان هو يفعل من قبل مع زوجات أصدقائه . والهاجس الجنسي يسيطر على حياة الشاب المراهق « نور » بأكثر من شكل ، فهو أيضا يقع أسيراً فى سجن من نوع أخر ، إنه سجن المراهقة الجنسية ، التى يغلفها نوع من الحرمان ، الذى يحاصر شاباً صغيراً فى مقتبل العمر ، وهو يحيا حياة العزلة فى هذا الفنار البحرى الموحش . لذلك فإن فنان الفيلم يتجه إلى عدد من المعالجات الضوئية المؤثرة ، يعبر بها عن هذه الملامح الجنسية بكل أشكالها الزوجية وغير الزوجية ، والشغف الجنسى للمراهق الشاب .

إن افتتاحية الفيلم التى تستند إلى تقديم العلاقة الزوجية بين « مرسى » وسعاد ، فى أيام زواجهما الأولى (شهر العسل) ، تأتى من خلال أسلوب فنى فى الإضاءة ينحو إلى فكرة الاختزال التام إلى حد التجريد ، فهذا المشهد الافتتاحى يبدأ بالظلام الكامل على كل مساحة الصورة (الشاشة) بينما يمنحنا شريط الصوت - على الفيلم - فرصة التقاط أصوات مداعبة الزوجين بدون تمييزها بصورة محددة ، فهى أصوات متداخلة تقتصر وظيفتها على الإيحاء بدون تفاصيل ، بما يتناسب مع موقف فنان الفيلم فى هذا المشهد ، الذى يحجم فيه عن إظهار أية تفصيلات مرئية على الإطلاق فى

بدايته ، ثم تتحول هذه البداية تامة الاعتام إلى مجرد خطوط ضوء بيضاء متحركة تصور حواف جسدى الزوجين فى لقائهما الجنسى هذا ، لتعبر الحركة عن مراحل هذا اللقاء بنوع من الرقى الفنى ، فنحن أمام حركة أطياف مضيئة ، فالأطياف النورانية المتحركة ، تنقل العلاقة الجنسية بين الزوجين إلى نوع من العلاقة الروحية تسمو بعلاقة الجسدين إلى مافوق الغريزة ذاتها . ويصف الناقد السينمائى « على أبو شادى » هذا الأسلوب التصويرى بأنه « تمويه مرهف » يفسره بقوله : « لاتكشف الكاميرا ما يحدث ، فى حس خلقى راق . وعلى حياء ، ومن خلال خيوط النور المنعكسة على أطراف الجسدين ، بما يجعلهما جسداً واحداً . وتتحرك الخيوط فى رقة وعنوبة مع حركة الجسدين ، دون الدخول فى تفاصيل . وعلى الرغم من ذلك ، فإن المشهد جاء معبراً بقوة عن الموقف ، رغم تحاشيه أى عرى أو انزلاق إلى تصوير تفاصيل الجسد »[١١] ، ويصف الناقد « سامى السلامونى » هذا التصرف الفنى البليغ بقوله : « إن مشهد الفراش الذى يضمهما معاً فى أول الفيلم .. حيث يسود الظلام ، ويحول عبد العزيز فهمى جسديهما إلى خيوط سلويت رقيقة مليئة بالإثارة دون عرى أو ابتذال ، فتصبح لحظة الجنس صلاة مهذبة بالأجساد »[١٢] . كما يعبر الناقد السينمائى « سمير فريد » عن هذاالمشهد بأنه افتتاحية « تعتبر قصيدة سيمفونية بالظل والنور عن الحب »[١٣] . وقد عبرت إضاءة الحواف هذه (Rim Light) بنوع من « البلاغة المرئية » عن تطور العلاقة الجنسية بين الزوجين ، وذلك من خلال حركة خطوط النور ، التى تتطور من سرعة الحركة الناتجة عن كل من المداعبة والتدلل الذى يقابلها ، إلى نوع من الهدوء النسبى ، الذى يتطور إلى ما يشبه السكون التام ، المعبر عن ذلك الاستسلام الاختيارى من قبل الزوجة لزوجها ، ذلك الاستسلام الذى ينتقل منه فنان الفيلم – بسلاسة وبراعة معاً – للتعبير عن قمة الشبق الجنسى لدى الزوجين ، فى لقطة جديدة تقدم حركة متموجة ناعمة لستارة النافذة ذات اللون الأبيض ، التى تنقل الإضاءة من الطبقة المنخفضة تماماً إلى طبقة عالية ، تتناقض معها فى الشكل ، ولكنها تتآلف معها فى الموضوع ، فنحن مازلنا فى إطار« التعبير التجريدى » عن العلاقة الجسدية ، يؤكد ذلك أن تلك اللقطة الأخيرة لا تبدأ صريحة مشيرة إلى طبيعة موضوع الصورة مباشرة (الستارة البيضاء الخاصة بالنافذة) إذ أن الحركة المتموجة الناعمة لهذه الستارة تبدأ وعدسة الكاميرا « خارج التبأور » (Out of Focus) ، ثم تبدأ تفاصيل الصورة فى الظهور بوضوح بشكل تدريجى هادئ ذى طبيعة ناعمة ، تتناسب مع نعومة الموقف ذاته .

ولكن فنان الفيلم يطرح علينا من جديد أسلوبه فى إضاءة الحواف الخارجية للجسم الإنسانى ، فى منطقة أخرى من الفيلم ، فهو إزاء الرغبة فى التعبير عن وحدة الزوجة الشابة « سعاد » فى غياب زوجها الطويل ، تتململ فى فراشها وحيدة ، وتعبر عن ذلك خطوط جسدها الخارجية التى تظهر فى شكل خطوط نورانية على نسق ما يقدمه فنان الفيلم فى افتتاحيته السابقة ، ونحن نستطيع أن نشعر بما فى هذا الأسلوب من نوع من الربط المقارن بين حال المشهد ذاته والزوجين معاً ، والحال - الآن - والزوجة بمفردها فى نفس المكان (ونفس ظروف الإضاءة) إلا أن الأطياف النورانية التى تتحرك فى سرعة ونشاط فى بداية الفيلم ، تغدو فى هذا المشهد طيفاً واحداً شبه ساكن ، يتقلب أحيانا فى ملل ملحوظ .

ومن جة أخرى ، فإن فنان الفيلم لا يحبس نفسه أسير الأسلوب الواحد ، وهو يقدم الزوجين ، فى أيام عرسهما الأولى ، يعيشان فى جو من السعادة التى لابد أن يتوجها هذا اللقاء الجنسى المتوقع فى مثل هذه الحالات ، فالزوجة تتعمد أن تداعب زوجها أثناء استحمامه فى حمام المسكن ، ولأن الزوج يستحم فى الضوء ، فإن فنان الفيلم يتعمد أن يغرس فينا الإحساس بهذا الفرح الطفولى الذى يجمع بين الزوجين فى هذا الموقف ، فيقدمه لنا فى طبقة عالية من الإضاءة ، تكاد أن تتلاشى منها الظلال تماماً ، فتسيطر على الصورة المساحات البيضاء وتلك ذات الدرجات اللونية الفاتحة . ولما كانت مثل هذه المداعبات الزوجية لابد أن تنتهى بالممارسة الجنسية عادة ، فإن فنان الفيلم لا ينسلخ عن موقفه فى تقديم الجنس ، من حيث رهافة المشاعر وحياء التعبير ، فلا نكاد أن نلمح إلا أطيافاً أخرى من خلال انعكاس صورة الزوجين على مرآة الحمام الملبدة ببخار الماء . فإذا كان موقد الكيروسين الكبير المشتعل داخل الحمام قد يحمل تعبيراً مجازياً متكرراً عن العاطفة المشبوبة بين الطرفين ، فإن إناء الماء الذى يصل إلى درجة الغليان ، يتصاعد منه كم كبير من بخار الماء يغلف تلك المرآة المعلقة فى المكان ، وينعكس عليها صورة اللقاء الزوجى فى شكل أطياف متحركة مضغمة الملامح تماماً ، تشير إلى حميمية اللقاء من خلال صورة شعرية الطابع لاتخدش الحياء . ولايخفى علينا براعة فنان الفيلم الذى يقدم لنا ذلك المصدر المنطقى الصرف لوجود بخار الماء بمثل هذه الكثافة ، وهو غليان الماء فى إناء على نيران الموقد .

وبعيداً عن العلاقة الجنسية بين الزوجين « مرسى » و « سعاد » ، فإن الفيلم يقدم عدداً من حالات العلاقات الجنسية ، يقع بعض منها فى منطقة التذكر ، وهى المنطقة التى تتصل بمخزن ذكريات الريس « مرسى » وهو يستعيد بعضًا منها ، أثناء سرده لمغامراته الجنسية القديمة على « نور » . ومن الطبيعى أن تقع الإضاءة فى الطبقة المنخفضة فى جلسة تعاطى مخدر الحشيش التى يرتادها « مرسى » ، ثم يتسلل منها إلى مكان مهجور مجاور لها لكى يلتقى فيه مع عشيقته . وبالمثل تحتفظ الخمارة التى يتواجد فيها « مرسى » بنفس جو الإضاء منخفضة الطبقة ، سواء فى داخلها أو من خارجها ، حيث يصطحب « مرسى » إحدى الغانيات من هناك . إلا أن فنان الفيلم يؤكد الجو الخاص باللصوصية ، بالذات ، فيما يتعلق بسعى « مرسى » للقاء إحدى عشيقاته فى منزل الزوجية بالذات ، وهو بالقطع جو يختلف تمامًا عن فكرة الحب والغرام خارج نطاق المحرمات ، وهو الأمر الذى يعمل فنان الفيلم على إبرازه من خلال شكل الضوء الذى ينير السلم الذى يصعد عليه « مرسى » متجها إلى شقة عشيقته ، ليتناسب مع « لص الأعراض » الذى يتحرك عليه متسللاً ، وهو مايظهر من خلال موقفين يتخذهما فنان الفيلم ويتعلقان بأسلوب كل من تباين الإضاءة واتجاه مصدر الضوء . فبالنسبة للأسلوب الأول ، فإن سور السلم (الدرابزين) المفتوح يلقى بقوائمه العمودية ومسنده المائل بظلال قاتمة إلى حد الاعتام على الجدران الناصعة المجاورة لهذا السلم ، يزيد عليها حركة « مرسى » نفسه وهو يتسلل صاعداً بملابسه الداكنة (إلى حد السواد تقريبًا) فيتحرك ظله القاتم (إلى حد الاعتام أيضًا) زاحفًا على الحائط الناصع يتقاطع مع ظلال سوار السلم أثناء حركته . إن التباين المرتفع بين النصوع العالى (إضاءة الجدار) والنصوع المنخفض إلى حد الاعتام (ظلال السوار الثابتة وظل مرسى المتحرك) يؤكد على جو اللصوصية ، خاصة أن ظل « مرسى » المتحرك يزيد من وطأة الإحساس بمثل هذا الشعور المنفر . أما الأسلوب الآخر فهو ما يتمثل فى تحديد فنان الفيلم لموقع مصدر الضوء داخل هذا المشهد ، إذ يجعل الضوء المؤثر فى المكان ، ومنشئًا لظلال سور السلم وجسد « مرسى » نابعًا من مصدر سفلى بالنسبة لكل منهما ، ونحن نعرف أن فكرة الإضاءة سفلية المصدر عادة ما ترتبط بجو الجريمة ، إلى درجة أنها تسمى باسم « الضوء الإجرامى » أو والضوء الخاص بالجريمة » (راجع ما ذكرناه عن ذلك فى الفصل الأول) .

كما يقدم الفيلم عدداً من حالات العلاقات الجنسية البعيدة عن العلاقات الزوجية بين « مرسى » و « سعاد » ، من خلال منطقة التخيل لدى الريس « مرسى » وهو التخيل الناتج عن نشاط هاجس الشك الذى ينمو لديه ، من جهة زوجته « سعاد » ، بعد أن ترتفع درجة شكوكه عندما يكتشف أن « نور » قد أختلس صورة « سعاد » من حقيبة متعلقات « مرسى » ، لذلك تتركز حالات التخيل التى يعانيها « مرسى » فيما يمكنه أن يقع بين « نور » و « سعاد » عند لقاء الشاب المتفجر جنسيًا ، بعد كبت طويل ، والزوجة الشابة الظامئة بغياب زوجها بعد قليل من أيام الزواج الأولى ، ولهذا السبب نلاحظ أن حكايات « مرسى » عن مغامراته الغرامية من خلال العشق المحرم لا تأتى من خلال ترتيب محدد وهو فى منطقة التذكر، وفى مقابل ذلك تأتى تخيلات « مرسى » لمايتوقع أن يحدث بين زوجته « سعاد » وصديقه « نور » من خلال ترتيب يتسم بالتسلسل السليم ، بما يشير إلى أن « مرسى » يكاد أن يكون مقتنعًا بما يدور فى مخيلته المريضة ، لذلك فإن مشاهد التخيل هذه تظهر على الشاشة – فى فترات متفاوتة – من خلال التسلسل الآتى : صعود « نور » لسلم البيت – لقاء « نور » بـ « سعاد » لأول مرة على باب مسكن « مرسى » ، داخل المسكن ذاته ، على الفراش الخاص بالزوجين يمارسان الجنس فى حالتين مختلفتين من حيث طبيعة الضوء – فى حمام المسكن تحت دش المياه . وإذا كان « مرسى » يتخيل « نور » وهو يتسلل إلى سلم البيت ، تماماً ، كما سرد فى حكيه قبلاً عن تسلله هو إلى مسكن إحدى عشيقاته ، إلى درجة أن الحركة الأولى فى كل من المشهدين (مشهد التذكر ومشهد التخيل) تبدأ من نفس النقطة وبنفس الهيئة ، وهى ارتكاز اليد على بداية « درابزين » السلم . ومع ذلك فإن فنان الفيلم يتعمد أن يمنحنا ذلك الشعور بالاختلاف بين المشهدين ، وهو شعور نابع عن إختلاف الإحساس بالضوء فى كل منهما ، فعلى الرغم من أن شكل السلم يكاد أن يكون واحداً (مع قدر من التركيز يمكن أن نتبين أنه واحد بالفعل) ، وعلى الرغم من أن كلاً من المشهدين يأتى فى طبقة إضاءة منخفضة (بمعناها العام) وعلى الرغم – أيضًا – من أن مصدر الضوء الرئيسى فى كل من المشهدين يأتى من مستوى سفلى منخفض ، إلا أن درجة التباين بين الظلال الساقطة على الجدار الناصع بالضوء ، وبين الجدار ذاته ، تعد منخفضة عندما نقارنها بنظيرها فى مشهد التذكر على نفس المكان (تقريباً) ، فظلال سور السلم المفتوح بقوائمه المتعامدة و « درابزينه » المائل فى مشهد التخيل هذا ، وكذلك ظل جسد « نور » الساقط على

الجدار متحركا أثناء تسلله (هو الآخر) هى ظلال خفيفة عند مقارنتها بمستوى كثافة الظلال فى مشهد التذكر و« مرسى » يتسلل على السلم متلصصاً ، إن هذا الفارق بين كثافة الظـلال فى المشـهدين ، هو ذاته المـعادل للـفارق (تقريباً) بين تذكر « مرسى » لواقع مشين حدث بالفعل ، وتخيله لأمر لم يحدث . إن كان هاجسه يسيطر عليه بشدة ، فمهما يشتد هاجسه - على هذا النحو - إلا أنه يبقى دائما خارج دائرة الحقيقة التى نعرفها نحن كمشاهدين من خارج الفيلم .

ويقدم فنان الفيلم أكثر من حالة للتخيل يعانيها « مرسى » ويرى فيها « نور » يمارس الجنس مع « سعاد » على فراش الزوجية ذاته ، فيقدمه مرة من خلال طبقة الإضاءة المنخفضة ، وأخرى من خلال إضاءة عالية الطبقة . وفى الحالة الأولى فإن فنان الفيلم يقدم العلاقة الجسدية بين « نور » و « سعاد » من خلال الاعتام التام لجسديهما حتى أنهما يظهران فى شكل مايعرف باسم « السلويت " Silhouette " ، وهو مايشير فى مجال التصوير الضوئى إلى ذلك التـأثير الناتج عن تصوير جسم محدد الملامح الخارجية ومعتم تماماً فى مواجهة خلفية ذات درجة نصوع ضوئى عالية ، أى أن التصوير ضد الضوء مع عزل الموضوع عن أية إضاءة وهو مايؤدى إلى ظهوره فى شكل ظل معتم تماماً . وهنا نحضرنا ملاحظة جديرة بالاهتمام ، فإذا كانت العلاقة بين « مرسى » وزوجته « سعاد » تجئ فى افتتاحية الفيلم على شكل خطوط نورانية بيضاء تمثل حركة لنوع من الأطياف النورانية المعبرة عن قدسية العلاقة الزوجية ونزاهتها وترفعها أيضاً (خاصة بالنسبة لمجتمع شرقى الطابع كمجتمعنا) وبما عبر عنه بصدق أكثر من ناقد سينمائى (راجع مقولات كل من النقاد : على أبو شادى ، سامى السلامونى ، سمير فريد) ، ذلك على الرغم من أن فنان الفيلم يعرض ذلك من خلال إضاءة منخفضة إلى حد الإعتام ، عدا هذه الخطوط النورانية الناتجة عن إضاءة حواف جسمى « مرسى » و « سعاد » ففى المقابل ، نجد أنه بالرغم من أن « مرسى - يتخيل العلاقة الآثمة بين الصديق والزوجة فى نفس طبقة الإضاءة ، إلا أننا لابد أن نشعر بأن ما يظهر فى هذه الحالة هو عبارة عن حركة أشباح سوداء ثقيلة ، وشتان بين الأثرين الناتجين عن الحالتين (العلاقة الزوجية وتخيل العلاقة الآثمة) فنحن بينما نتابع فى الأولى حركة للنور (وهذه حقيقة) نتقابل فى الثانية مع حركة للظلال (وهذه أيضاً حقيقة) . إن الحقيقة الحرفية فى مجال الإضاءة السينمائية

تشير إلى أن الاختلاف القوى الناشىء بين تأثير كل من الحالتين السابقتين مرئيًا ، ينشأ عن مجرد تغيير موقع مصدر الضوء أو موضعه بالنسبة للممثل ، ففى الحالة الأولى (حركة الأطياف النورانية) تأتى الإضاءة من مصدر علوى خلفى مائل تنشأ عنه أشعة ضوئية تتقابل مع جسدى الممثلين بميل ، وفى الحالة الثانية (حركة الظلال المعتمة) تأتى الإضاءة من مصدر خلفى تماماً ، لذلك تنتج الأولى إضاءة للحواف العليا للجسدين وخاصة أثناء حركتهما ، على العكس من الثانية التى تجرد الجسدين من كل إضاءة فيظهران كجسمين معتمين فحسب .

وعندما يقدم فنان الفيلم حالة التخيل التى يعانى منها « مرسى » وهو يقع تحت تأثير هاجس من الخيانة الزوجية ، فيتصور من جديد أن « نور » يمارس الجنس مع زوجته « سعاد » على فراش الزوجية ، فإن فنان الفيلم يقدمه فى هذه الحالة من خلال طبقة إضاءة عالية ، يدعمها ذلك الاتجاه سريالى النزعة ، المتمثل فى وضع أربعة مصابيح مضئية على قوائم السرير المعدنية الأربعة ، و هو أمر غير مألوف عادة ، وغير واقعى بالمرة بالنسبة للطابع الشعبى لأثاث سكن الزوجية لدى « مرسى » . وعلى الرغم من أن فنان الفيلم يقدم هذه الحالة من خلال طبقة الإضاءة العالية ، إلا أنه يزج معها عناصر مرئية أخرى تحمل عنصر الرفض المزدوج لمثل هذه العلاقة المحرمة ، رفض « مرسى » لما يمكن أن يتصوره واقعاً على غير الحقيقة ، ورفض فنان الفيلم لما يتخيله « مرسى » ذاته ، باعتباره غير صحيح وغير حقيقى ، ذلك أن وجود مصابيح الإنارة على قوائم السرير الأربعة فى حالة إضاءة ، لا تشكل زخرفة احتفالية بقدر ما تشير إلى أن الحقيقة هى هى على الرغم من هاجس « مرسى » القوى ، لذلك فإن فنان الفيلم ، هو يعمد إلى تصوير المشهد من خلال حركة دائرية مستمرة لآلة التصوير حول فراش الزوجية (شاريو دائرى) فإن المصابيح الأربعة تكون ظاهرة باستمرار فى إطار الصورة . ومن جهة أخرى فإن فنان الفيلم يقدم « مرسى » نفسه ، وهو يعانى من هاجسه ، من خلال حركة دائرية لآلة التصوير حوله ، وبسرعة تعلو دائمًا ، فى الوقت الذى يقدم فيه لقطات التخيل على فراش الزوجية من خلال حركة الكاميرا الدائرية ولكن فى الاتجاه المعاكس لحركتها حول « مرسى » فى حجرته بالفنار ، ونحن لانستطيع أن نغفل أن فى عرض هذا المشهد التخيلى على نفس فراش الزوجية نوعًا من التغيير وكسر رتابة استمرار عرض التخيل فى شكل الظلال المتحركة من خلال الطبقة المنخفضة .

ومع أن فنان الفيلم يقدم حالة جديدة من تخيلات « مرسى » ، التى يرى فيها « نور » يعاشر زوجته جنسيًا ، إلا أنه يغير المكان فى هذه الحالة ، فينتقل بهما إلى حمام المسكن ، فيتخيل « مرسى » أنهما يتعانقان بشبق تحت المياه المنسابة من « دش » الحمام . ومع ذلك فإن فنان الفيلم وهو يقدم هذا المشهد من خلال طبقة إضاءة عالية (أيضاً) ، فهو يعمد إلى أن يؤكد لنا على اختلاف الوضع بين العلاقة بين « مرسى » وزوجته « سعاد » فى نفس المكان – فى بداية الفيلم – كزوجين ، وبين العلاقة المحرمة بين « نور » و « سعاد » لاحقًا (من خلال خيالات « مرسى » المريضة) فبينما يتم تصوير الامتزاج الوجدانى ، من خلال الامتزاج الجسدانى ، معكوسًا فى شكل أطياف متداخلة الملامح على المرآة الملبدة ببخار الماء الكثيف ، يقدم فنان الفيلم هذه الحالة من التخيل بتصوير جسدى الممثلين مباشرة ، وهما يواجهان عدسة آلة التصوير ، أى أنها تصبح علاقة مكشوفة وعارية، مع أن جمال المشاعر الوجدانية فى العلاقات الجنسية يرتبط باخفائها أو سترها من عيون الآخرين ، بما فى ذلك عين الكاميرا ذاتها ، كما فعل فنان الفيلم فى بداية الفيلم . لذلك فإن فنان الفيلم يدعم وجهة نظره إزاء هذه العلاقة باختلافين آخرين فى ظروف التصوير فى نفس المكان (الحمام) ونفس الإضاءة (الطبقة العالية) فهو يستخدم زاوية تصوير تختلف عن المستوى الطبيعى المعتاد (مستوى نظر الإنسان العادى) إذ تجيء فى هذا المشهد من أسفل لأعلى ، محدثة نوعًا من القلق البصرى غير المعتاد ، وفى نفس الوقت فإن فنان الفيلم يستخدم فى تصوير هذا المشهد التخيلى عدسة تصوير منفرجة الزاوية (Wide angle Lens) لتنتج نوعًا من التشوه فى وجه الزوجة « سعاد » فى نهاية المشهد التخيلى الذى يرى فيه نفسه وهو يفاجئ العشيقين داخل الحمام .

– ٥ –

ومع أن فنان الفيلم يعرض حالة خاصة من حالات الكبت الجنسى عند شاب مراهق ، تزداد معاناته منها بالأكثر بسبب حجزه فى مكان معزول عن المدينة ، هو الفنار البحرى ، لمدة غير قصيرة ، لايرى فيها غير وجوه زملائه الثلاثة (وأحيانا يكونون إثنين فقط لوجود الثالث فى إجازة) وكلب الحراسة ، إلا أن فنان الفيلم وهو يعرض

هذه الحالة « يتحفظ ضوئيًا » ، فى اتساق واضح مع موقفه الثابت من فكرة التعبير الضوئى عن الجنس ، بما لايخرج عن هذا الموقف ، بل يزيده تأكيداً .

فعندما يستغل « حافظ » غياب « نور » - ليلاً - عن حجرته ، منشغلاً بنوبته فى الليلية فى برج الفنار ، وذلك لكى يبحث « حافظ » عن متعة « البحلقة » فيما يعلقه « نور » من صور للحسناوات على جدار غرفته بالفنار ، فإن التعبير عن ذلك النوع من الشغف الجنسى المرضى يأتى من خلال بقعة ضوئية محددة تسقط على كل صورة يتطلع « حافظ » إليها على جدار الغرفة ، ذلك أن « حافظ » يقتحم غرفة « نور » فى غيابه وهو يحمل مصباح يد كهربائى صغير (مصباح ببطارية) ليستعين به على مشاهدة هذه الصور الفاضحة ، ومع هذا النوع من التعبير عن التركيز ، متمثلا فى بقع الضوء الدائرية المركزة ، فإن فنان الفيلم يتحفظ فى عرض مثل هذه الصور ذات الطابع الجنسى الفاضح ، وذلك عن طريق تغطية أجزاء معينة من هذه الصور - وبالتحديد الأجزاء الفاضحة منها - ببعض الظلال ، لتظهر فى درجات منخفضة ومنخفضة جداً من النصوع ، فإذا كانت مشاهدة الصور بواسطة المصباح اليدوى الصغير تحجب الأجزاء الفاضحة فى الصور بحكم عرض الجزء غير الفاضح من الصورة عندما يسقط عليه الضوء ، وحجب ما عداه ، فإن مشاهدة هذه الصور فى مواقف أخرى تأتى من خلال طبقة إضاءة منخفضة تلقى بجانب من ظلال محتويات المكان على أغلب الأجزاء الفاضحة فى الصور المعلقة على جدران غرفة « نور » . وربما نستطيع أن نتلمس غرضين يحاول فنان الفيلم تحقيقهما من خلال رسم الضوء فى المكان على هذا النحو ، أولهما ذو طابع أخلاقى ، وذلك بكسر عنصر الفجاجة المباشرة الذى قد تمثله هذه الصور الفاضحة ، اتساقًا مع اتجاه فنان الفيلم نحو تأكيد قدسية الجنس وشاعريته فى نفس الوقت ، وهو يتجاوز به مستوى النزوة ليتسامى به نحو العلاقة الوجدانية الصرف . أما الغرض الآخر الذى نرجح أن فنان الفيلم يتجه لتحقيقه أيضا هو كسر ما يمكن أن يكون نوعًا من « الرتابة الضوئية » ، التى يمكن أن تنشأ على مستوى مسطح تمامًا ، يخلو من أى نوع من التجسيم ، وهو سطح الصور المعروضة .

وفى نفس المجال ، يستخدم فنان الفيلم أسلوب طبقة الإضاءة المنخفضة ، فى حجرة « نور » بالفنار ، وهو يعانى من صراعه مع رغباته الجنسية المكبوتة، فيدعم

فنان الفيلم موقفه الفنى هذا بأسلوب منطقى من داخل المشهد ذاته ، ذلك أن « نور » يخفف كثيراً من كمية الضوء الصادرة من مصباح الكيروسين الصغير الذى يضىء غرفته ليلاً ، فهو يقلل من حجم الشعلة المضيئة فيه قبل أن يأوى للنوم فى فراشه ، لتهاجمه خيالاته الجنسية المعتادة .

ومن جهة أخرى ، فإن فنان الفيلم ينحاز إلى فكرة أن « الكلب » هو رمز فنى لنوع من الشهوانية غير المحببة ، بما يتسق مع تفكير « مرسى » ذاته ، مع أن الفيلم يؤكد على أن مأساة « مرسى » تكمن فى سيطرة هاجس كاذب عليه . ويعبر فنان الفيلم عن انحيازه لهذه الفكرة بعرض نوع من التماثل بين عينى الكلب ذاته داخل الفنار ، وعينى « نور » أمام « سعاد » وهو يقابلها أمام باب مسكنها . فعند ظهور « سعاد » ، من خلال باب شقتها المفتوح ، يلتمع فى عينى « نور » بريق يعبر به عن نظرة شهوانية صرف ، ويدبر فنان الفيلم لظهور هذا البريق بحل تقنوى من داخل المشهد أيضاً ، ذلك أن وضع « نور » داخل المشهد يأتى فى مواجهة مصدر الضوء الرئيسى فيه ، صادراً من مسكن الزوجية ؛ مما يؤدى إلى ظهور هذه الالتماعة البراقة فى عينى « نور » ، يغلفها الممثل بأدائه الذى يمنحها ذلك الطابع الشهوانى الصرف . فنان الفيلم يؤكد بهذه الالتماعة على ذلك التشبيه المقصود بين « نور » والكلب فى الفيلم ، إذ أنها تأتى ترديداً لتلك اللمعة الشهوانية التى يركز عليها فنان الفيلم ظاهرة فى عينى الكلب (فى بداية الفيلم) فى الفنار ، وهو يتطلع بشهوانية واضحة إلى تلك العظمة التى يمسك بها « نور » أثناء تناول الطعام فى الفنار .

- ٦ -

ويأتى إختيار مصادر الضوء الصناعى داخل مكان التصوير الرئيسى فى الفيلم ، وهو الفنار البحرى ، ليؤكد على الربط بين شخصيات الفيلم الرئيسية (بالأحرى على شخصيتيه الرئيسيتين : مرسى ، نور) وبين أسلوب الإضاءة الذى يناسب الشخصية فى مجمل وصفها الدرامى ، كما يرد من خلال السرد الفيلمى ، وفى تفاصيل تطورها خلال هذا السرد ذاته . لذلك ليس جديداً أن نعرف أنه من الواجب - اكتمالاً للعمل الفنى - أن يرتبط اختيار فنان الفيلم لأى مصدر ضوئى ظاهر فى مكان التصوير

السـينمـائى ، بذلك الحـدث الدرامى الذى يدور فى هذا المكان ، من خـلال السـيـاق الفيلمى ، حيث يكون لمصدر الضوء ذاته شخصيته المحددة ، وموقعه المؤثر داخل دراما الفيلم الروائى ، فلا يقتصر دور المصدر الضوئى على كونه - السبب المنطقى للمظهر العام لتوزيع النصوع الضوئى (والتأثير اللونى فى التصوير بالألوان) داخل المنظر السينمائى ، وإنما يتعداه بحيث يؤدى - بذاته - دوراً فى دراما الفيلم الروائى لا يقل فى أهميته عن تعبير وجه الممثل أو عن الحوار أو عن حركة آلة التصوير .. إلخ ، ولا حتى عن طبقة الإضـاءة ذاتها . ولا يغيب عن البال - أيضًـا - أنه بالإضافة إلى ما يقوم به اختيار مصـادر الضوء من تأثير درامى ، بما يعنيه من ضرورة إختلاف هذه المصـادر فى شكلها وقوتها ونوعيتها ، فإن ذلك من شأنه وجود حالة من « التنويع الجبرى » فى هذه المصادر ، بما يعنى - فى النهاية - أن هذا الاختـيار المتنوع من شأنه أن يساعدعلى كسر نوع من الرتابة ، هى - هنا - ما يمكن أن نسميها بالرتابة الضـوئية ، التى من الممكن أن تنشأ عن تشابه مصـادر الضـوء فى العمل الفيلمى .

ولذلك فإن فنان الفيلم ينوع فى مصادر الضـوء الصناعى المستخدمة للإضاءة داخل حجرات الفنار الثـلاثة الخاصة بكل من « مرسى و « نور » و « عبـاس » ، فيكسر الرتابة بالتنوع ، لكى يتجنب ملل التكرار ، فبالرغم من أن حـجـرات الفنار تشكل تواجداً فى موقع معمارى واحد ، إلا أن فنان الفيلم يخصص حجرة مرسى « بإضاءة علوية من « كلوب » معلق متدلياً من وسط سقف الحجرة ، ويخصص لحجرة « نور » ضوء جانبى من مصباح كيروسين صغير ، ويجعل لحجرة « عباس نوعًا من الإضاءة العلوية الجانبية متمثلة فى مصباح « كيروسين » كبير ذى إضاءة قوية إلى حد واضح ومعلق فى جدار الحجرة . ونحن لنا أن نلاحظ أن التنويع ذاته ينتمى إلى ثلاثة أسباب مختلفة ، فهو - أولاً - ناتج عن اختلاف أنواع مصادر الإضـاءة ذاتها : كلوب / قوى جداً ، مصباح كيروسين صغير / ضعيف جداً ، مصباح كيروسين كبير / متوسط فى شدة الضـوء الصـادر منه . وهو - ثانيًا - ناتج عن اختـلاف أماكن تثبيت مصـادر الإضـاءة داخل المنظر أو تواجدها ، فمكان تواجد مصـدر الضـوء ليس متمـاثلاً فى الحجرات الثلاثة : الكلوب / إضاءة علوية مدلاة المصدر من سقف الحجرة ، مصباح الكيروسين الصغير / إضاءة جانبية منخفضة ، مصباح الكيروسين الكبير / إضاءة جانبية علوية . وهو - ثالثاً - ناتج عن اختلاف شدة الإضاءة الناتجة عن كل منها : الكلوب أشدها ، يليه مصباح الكيروسين الكبير ، وأضعفها مصباح الكيروسين الصغير .

فإذا كان ما سبق هو شأن التنوع فى ذاته ، فإن أهميته تظهر بالأكثر فى مدى ملاءمته لعناصر الدراما الفيلمية هنا ، لذلك نجد أن « الكلوب » يأتى مناسبًا كمصدر للضوء معلق بالسقف فى حجرة « مرسى » لأكثر من سبب ، فهو - أولاً - بالرغم من أنه أقوى مصدر ضوئى فى الأنواع الثلاثة ، إلا إنه يجىء معلقاً من على مسافة بعيدة (إلى حد واضح) من « مرسى » ، بما يتناسب مع الإيحاء الفنى الملح على أن « مرسى » ، وهو يستجيب لهواجس شكوكه ، يبتعد عن الحقائق على الرغم من وضوحها . وثانياً ، فإن تثبيت المصدر الضوئى - على نحو ما هو حادث للكلوب فى حجرة مرسى ، بوسيلة تتيح له حرية الحركة ، يتفق مع اتجاه فنان الفيلم للتعبير عن التوتر النفسى الحاد الذى يعانيه « مرسى » بسبب شكوكه التى يعايشها ، وذلك من خلال اهتزاز « الكلوب » فى حركة بندولية ، تصاحب التصاعد فى درجة التوتر النفسى لدى الريس « مرسى » . وثالثاً ، فإن ماينتج عن هذا الكلوب من إضاءة ، أثناء ثباته ، هو عبارة عن بقعة شبه دائرية من الضوء ، تسقط على أرض الحجرة ، يتجمع فيها رجال الفنار الأربعة للعب الورق يكسرون به الوقت الطويل الممل فى الفنار . وهى بقعة من الضوء محاطة بنوع من الإعتام الواضح ، وكأنها تؤكد على الواقع الفعلى الذى يحياه هؤلاء الأربعة المعزولون داخل بقعة واحدة ، هى الفنار ، المحاط بالمياه ، أى أننا بازاء نوع من الترديد الفنى من خلال المرئيات الفيلمية ، وهو ترديد يتناسب مع المقتضيات الدرامية للفيلم ذاته ، فالبقعة الضوئية شبه دائرية محاطة بظلام الحجرة حول كل محيطها ، فى مقابل الفنار الدائرى المنتصب على جزيرة شبه دائرية وسط مياه البحر غير المتناهية . ورابعًا ، فإن « الكلوب » ذاته كمصدر للضوء فى حجرة «مرسى» ، يعبِّر عن موقف درامى هام ، يتصل بالعلاقة بين كل من « مرسى » و «نور» عقب اختلاس الأخير لصورة « سعاد » ، زوجة « مرسى » من متعلقاته ، ذلك أن « مرسى » يقوم باشعال فتيلة « الكلوب »بعد دخوله الحجرة التى يجد فيها « نوراً » ، يحاول أن يتخلص من ارتباكه ، باعتباره سارقًا لصورة « سعاد » زوجة « مرسى » ، وهو يدعى أنه كان يقتطع ورقة من نتيجة الحائط الموجودة فى المكان ، ففعل الإشعال ذاته يتواءم مع تصاعد التوتر والاضطراب لدى « نور » ، خوفًا من أن يكتشف « مرسى » أمر الصورة المسروقة . ولنا أن نلاحظ أن قيام « مرسى » برفع كمية الضوء الناتجة عن الكلوب (يدفع كباسه دفعاً متواليًا) من شأنه أن يتناسب مع

ذلك التصاعد فى التوتر والارتباك الذى يتتاب « نور » ، فزيادة درجة النصوع الضوئى فى المكان – ترتيباً على هذا التصرف المادى المرئى – تكشف عن تصاعد التوتر بأكثر مما تمنحنا بهجة النور المتزايد . ثم أن حركة « الكلوب » فى حد ذاتها ، أثناء قيام «مرسى » برفعه ليستقر معلقاً فى مكانه المعتاد ، تمثل « حاجزاً نارياً » ينشأ بين الشخصيتين ، من وجهة نظر المتفرج (مشاهد الفيلم) وهو يتابع « نور » الذى يعانى من التوتر بسبب فعلته (سرقة صورة « سعاد ») ، ويتابع « مرسى » الذى يعانى من الشك الذى يساوره تجاه زوجته الشابة الوحيدة ، فيعبر عن ذلك « لنور » بطريق غير مباشر وهو يكلفه بأن يستطلع أخبار زوجته فى غيابه ، أى أن يراقبها كما يواجهه « نور » بالمسمى الحقيقى للفعل الذى يكلفه به « مرسى » فى الإجازة . وخامساً ، فإن فنان الفيلم يتخذ من « الكلوب » وسيلة للتعبير عن وصول « مرسى » إلى مرحلة الانتقال (ولو لحين معين) من الشك إلى القطع باليقين من أن زوجته تسلك بسلوك العاشقات خائنات الأزواج ، الذى عاش جانباً منه فى حياته قبل الزواج ، إذ ينتهى ذلك التوتر الداخلى الحاد لدى « مرسى » ، المصحوب بحركة اهتزازية ذات طابع بندولى من الكلوب ، بقيامه بكسر الكلوب وتحطيمه . (هل هو يحطم الحقيقة الواضحة ، ويحكم على ذاته بحصرها – بل اعتقالها – فى سجن الشكوك والريب بلا نهاية ؟)

ويقدم فنان الفيلم « لمبة الكيروسين » الصغيرة ، ضعيفة الضوء ، فى استخدام فنى مناسب للدراما التى يشارك فيها بالفيلم ، فهى كمصدر للضوء الخافت جداً فى حجرة « نور » تتناسب مع استمرار جهله بأمور الجنس ، التى لايستقيها إلا من غراميات « مرسى » غير المشروعة ، وبذلك فلابد من أن يكون شاباً مضطرباً وهو يعانى من مثل هذا الجهل وهو فى مثل هذه السن . ومن جهة أخرى فإن فى قيام «نور» بالعمل على تخفيض ضوء نؤابة هذا المصباح الصغير ضعيف الإضاءة بطبيعته ، نوعًا من التمثيل غير المباشر لما يعانيه من كبت جنسى فى هذا المكان المنعزل . ويزيد تأكيد فنان الفيلم على هذه المعانى كلها بوضع هذا المصدر الضوئى الضعيف فى مكان منخفض داخل الحجرة ، مما يزيد كثيراً من اتساع مساحات الظلال المعتمة (إلى حد السواد) داخل المكان .

والحقيقة أننا لا نستطيع أن نستخلص من وجود – لمبة الكيروسين القوية » ، المعلقة على جدار حجرة « عباس » ، كمصدر إضاءة علوى جانبى ، قريب من فراش نومه ، بسوى أنها تتناسب مع شخص يقدمه الفيلم قارئًا فى بعض الأحيان ، ومدعيا الوضوح فى أحيان أخرى ، لذلك فإننا نرجح أن هذا المصدر الضوئى ، بطبيعته وقوته ومكانه ، هو وسيلة للتأكيد على تميز مصدر الضوء فى كل من حجرة « مرسى » وحجرة « نور » ، بما يعنيه من إيحاءات سبق أن ذكرناها .

وبالإجمال يأتى اختيار فنان الفيلم لمصادر الضوء الصناعى ، داخل حجرات عمال الفنار ، متوافقًا مع أسلوب فنان الفيلم فى اختيار طبقة الإضاءة المنخفضة ، بما تعنيه من قتامة ناتجة عن غلبة مساحات الصورة المحتوية على الظلال والمناطق منخفضة النصوع الضوئى ، تعبيراً عن حالة نفسية خاصة تسيطر على الزوج الغيور (مرسى) وتجعله متأرجحًا فى المنطقة التى تقع بين الشك واليقين ، واتساقًا مع الاتجاه الذى ينهجه فنان الفيلم فى هذا المجال ، حتى أن كل مشاهد فيلمه (غالبا) تحتفظ بهذا النوع من طبقة الإضاءة ، بما فى ذلك مشاهده النهارية، باستخدام أسلوب الإطار الطبيعى (كما أسلفنا) .

– ٧ –

وإذا كان ماسبق هو جانب مؤثر إلى حد بعيد مما يتعلق بتقنيات الإضاءة فى الصورة السينمائية ، ففى المقابل لايقل تأثير الإمكانيات التقنوية لآلة التصوير السينمائى عن ذلك أيضاً . و لأننا لسنا فى مجال الحصر الإحصائى لمرئيات الفيلم ، لذلك لنا أن نلاحظ عدداً من هذه المرئيات المميزة التى تفى بالتحقيق فى جمالياته الفنية، ومن ثم فإن فنان الفيلم يستخدم جميع أنواع حركة آلة التصوير المعروفة تقريبًا ، سواء من خلال أغلب حركاتها المحورية (التى تنشأ مع ثبات موقعها) فى جميع الاتجاهات أفقيًا (Pan) ورأسيًا (Telt) أو بانتقال جسم آلة التصوير ذاته بتغيير موقعها انتقالاً من نقطة إلى أخرى ، وخاصة تلك الانتقالات الأفقية بوسائلها المختلفة (المنصة المنزلقة / الشاريو / الدوللى ، الكاميرا المحمولة يدًا ، ... إلخ) .

إن فنان الفيلم يتحرك بآلة التصوير حركة متقهقرة طويلة المسافة (نسبياً) إلى الخلف ، ليحتفظ بكل من « مرسى » و « نور » وهما يسيران » على جسر المعبر بين الشاطىء والفنار فى مسامرة محورها مغامرات الريس « مرسى » الجنسية ، لينقل لنا فنان الفيلم ذلك الشعور بالألفة الذى يجمع بين الشخصيتين ، فنحن - من خلال هذه الحركة الطويلة - بإزاء التركيز على الإحساس بمساحتين إحداهما فراغية توحى بطول المسافة التى يقطعها « مرسى » و « نور » معاً ، والأخرى زمنية ، وهى تتناسب طردياً مع تلك الفراغية فى طولها ، لتؤكد على فكرة التآلف بين الشخصيتين ، مما يدفع « مرسى » للإسهاب فى شرح تفاصيل غراميات شبابه . فى الحقيقة أنه من المفترض أن يحصل فنان الفيلم على مثل هذا التأثير الذى يعرف اصطلاحاً بـ « حركة الكاميرا على شاريو إلى الخلف » من خلال تحريك آلة التصوير على المنصة المنزلقة على القضبان ، ولكن طول المسافة ، التى تتابع فيها الكاميرا الشخصيتين ، لاتسمح بمثل هذا الاستخدام بدون ظهور « قضبان الشاريو » ، وعلى حد قول مدير تصوير الفيلم الفنان « عبد العزيز فهمى » ، تم استخدام زحافة تحمل كلاً من المصور وآلة التصوير ، ليتم سحبها إلى الخلف ، حالة محل الشاريو[١٤] ، وإن كنا نرجح أنه لو كان التصوير السينمائى فى مصر يمتلك إمكانية نظام التصوير باستخدام جهاز الـ« ستيكام » (The Steadicam Systeme) لما تقاعس فنان الفيلم عن استخدامه فى مثل هذه الحالة ، إذ أنَّ من شأنه أن يتيح للمصور حامل الكاميرا التحرك بها بانسياب خالٍ من أية اهتزازات ، فى جميع الاتجاهات إلا أن تاريخ التصوير السينمائى يشير إلى أن أول استخدام لهذا النظام فى التصويور قام به المخرج السينمائى « ستانلى كوبريك » فى فيلمه «الإشراق » (أمريكا ، ١٩٨٠) .

ولما كان فنان الفيلم يصر على أن كل أفعال « نور » الخارجية هى فى حقيقتها مردود أفعال للبركان الجنسى الثائر بداخله ، فإن فنان الفيلم يعبر عن ذلك من خلال كل ما يوحى بفكرة الإسقاط الجنسى ، فإذا كان « نور » يقص صور الحسناوات شبه العاريات فتطير منه إلى مياه البحر المجاورة ، فلما يحاول انتشالها من الماء ، يبدون فى عينيه حسناوات حقيقيات يصنعهن خياله المراهق باتقان يقترب بالخيال من حدود الحقيقة إلى حد كبير ، فإن فنان الفيلم يقدم « نور » مرة أخرى وهو يحاول اصطياد الأسماك من تحت جسر المعبر الخاص بالفنار ، فيتابع حركته ذات الطابع الأقرب إلى

المناورة ، وذلك من خلال آلة التصوير السينمائى المحمولة على يد المصور ، فيتابعه وهو يحاول الصيد من خلال مناورته فى أكثر من اتجاه بغرض اقتناص السمكه من المياه ، بما يخرج بالحركة برمتها من مجال صيد السمكة إلى المناورة ذات الاسقاط الجنسى ، ونحن نربط بين المشهدين .

ولما كان الفيلم يقدم لنا الريس « مرسى » يسير فى درب الشك الصاعد نحو اليقين من أن زوجته لابد وأنها تخونه فى أحضان صديقه « نور » ، فإنه يضمر فى نفسه تصميماً قوياً على قتله بمجرد أن يعود من إجازته ، فيمعن فى إطلاق العنان لخياله يصور له كيفية تنفيذ هذا الانتقام ، فيتخيل أنه يستدرج « نور » ليصعد به إلى أعلى الفنار ليلقى به من برجه ، لذلك يعود فنان الفيلم لاستخدام آلة التصوير المحمولة على اليد تعبيراً عن مناورة من نوع آخر ، فالكاميرا المحمولة يداً تتحرك حركة حلزونية صاعدة تتابع الحركة الحلزونية الصاعدة لـ « مرسى » وهو يصحب « نور » تمهيداً للقذف به من شرفه الفنار لقتله ، فنحن هنا إزاء صياد آخر شرس (مرسى) وفريسة أخرى ، قد لاتكون وديعة تماماً ولكنها غافلة بالقطع عن مايضمره هذا الصياد فهى (نور) لا تتوقع نواياه ، فتهبنا هذه الحركة الحلزونية الصاعدة لآلة التصوير المحمولة يداً ، بما يصاحبها من اهتزازات قسرية تشتهر بها دائماً ، تهبنا الإحساس بذلك الإنطباع عن الصياد الذى يلف ويدور حول فريسته تمهيداً للانقضاض عليها .

إلا أن فنان الفيلم يصل إلى أعلى ذروة فى الاستفادة من تقنية تحريك آلة التصوير من خلال تصميم حركة الكاميرا أفقياً على خط منحنى كامل الاستداردة ، فيما يسمى عادة باسم « الشاريو الدائرى » ، فى أعلى مشاهد الفيلم تشريحاً للنفس البشرية التى تنتقل ، باختيارها ، من الشك المأساوى (خيانة الزوجة) إلى اليقين الدامى (الرغبة فى الانتقام) فتدور آلة التصوير دورات كاملة متكررة ومتعاقبة حول « مرسى» الذى يدور هو أيضاً يجسده فى حركة هسيترية بعكس اتجاه حركة الكاميرا فى دورانها داخل غرفته ليلاً ، وهو يعانى من ثورة شكه فى أن زوجته تخونه (فى هذه اللحظة وتوها) فى أحضان صديقه (اللدود الآن) « نور » ، ويأتى هذا الأسلوب الفنى مركباً من خلال القطع المتبادل بين حالة الدوار هذه وبين مايتخيله « مرسى » ، من صورة ا لخيانة التى تجمع بين الزوجة والصديق (ما بين المقابلة وممارسة الجنس

على فراش الزوجية) ، حيث يأتى التخيل هنا - أيضاً - من خلال الحركة الدائرية لآلة التصوير حول « العشيقين ، يمارسان الجنس على الفراش ، إلا أن اتجاه الحركة الدائرية للكاميرا فى حالة التخيل هذه يجىء فى عكس اتجاه الحركة الدائرية المعبرة عن دوار « مرسى » ، وهو يتصاعد به عابراً مرحلة الشك ليجتازه نحو اليقين ، الذى يؤكد الفيلم أنه يقين كاذب تماماً » ، لأنه لايبارح خيال « مرسى » المريض (تعارض اتجاه الحركة فى الواقع مع اتجاهها فى التخيل) لذلك يكون من الطبيعى أن يصل « مرسى » إلى ذروة معاناته فيحطم كل ماحوله : الكلوب ، أثاث الحجرة ، حتى الكلب الذى يرى فيه تجسيداً لخيانة « نور » .

- ٨ -

ولعدسات التصوير السينمائى باع كبير فى تقنيات فيلم « زوجتى والكلب » ، وبداية نستطيع أن نلاحظ أن جانباً كبيراً من مجمل الفيلم مصور بالعدسة القصيرة منفرجة الزاوية (Wide angle le lens) فنرى أن فنان الفيلم يغالى فى استخدامها استغلالاً لخاصية « المبالغة فى المنظور » التى تختص بها مثل هذه العدسة ، فنجد فنان الفيلم يعبر بها للتأثير للإيحاء بمعنى « الفراغ الموحش » المصاحب لعزلةالفنار ، سواء فى خارجه أو من داخله . فبالنسبة إلى الأماكن المتسعة بطبيعتها تؤدى المبالغة فى المنظور إلى المبالغة فى تأكيد صفة الفراغ الموحش المراد وصف هذه الاماكن به ، وذلك برفع درجة الإحساس بمدى إتساع هذه الأماكن إلى الدرجة القصوى ، ومن ذلك تصوير جميع المناظر العامة الخارجية لمنطقة الفنار البحرى بالعدسة قصيرة البعد البؤرى ؛ لتأكيد انعزال الفنار عن بقية العالم وعزلة من فيه أيضاً .

فإذا كان اسخدام العدسة القصيرة / منفرجة الزاوية يؤدى إلى المبالغة فى المنظور ، فينشأ عنها من ضمن تأثيراتها هذا الإيحاء بمعنى الفراغ للوحش ، فإن التأثير الذى تقدمه لنا فى تصوير المناظر العامة الخارجية لمنطقة الفنار هو نوع من المبالغة فى تأكيد هذا المعنى يتسق مع اتساع المكان ، حيث يتحول هذا التأثير إلى نوع من من التدعيم عند التصوير فى الأماكن متوسطة الاتساع ، ثم يصل إلى خلق الإحساس بالفراغ الموحش المرتبط بالمكان ، فى حالة تصوير الأماكن الضيقة

بطبيعتها ، وهذه الأخيرة هى ما يلجأ إليها فنان الفيلم بالنسبة إلى تصوير الوقائع التى تتم داخل حجرة الريس « مرسى » جميعًا ، مع أن اتساع حجرته داخل الفنار ينحو إلى الضيق ، بحكم الحيز المحدود الذى يمثله الفنار معماريًا من الداخل ، فالفراغ الذى يعزل « مرسى » مع الفنار فى الخارج ، هو هو ذاته الفراغ الذى ينعزل داخله فى حجرته أيضًا منطويًا على هاجس الشك القوى الذى يترعرع بين ثناياه .

يزيد على ماسبق أنه من خلال خاصية المبالغة فى المنظور (أيضًا) التى تتصل باستخدام العدسة قصيرة البعد البؤرى أو منفرجة الزاوية ، يمكن استقراء المغزى الكامن وراء « نسبة مساحة صورة الموضوع المصور بالنسبة إلى المساحة الكلية العامة للصورة » ، إذ أن الموضوعات التى توجد على مسافات مختلفة من « العدسة القصيرة » تتكون لها صور ذات مساحات متباينة إلى حد المبالغة ، فتكون مساحات صور الأجسام القريبة من العدسة كبيرة جدًا بالنسبة إلى نظيرها الخاص بالأجسام الأبعد منها ، وربما نتذكر معًا المثال المشهور لذلك التأثير المرئى ، من مشهد محاولة انتحار « سوزان » فى فيلم المواطن كين » (إخراج : أورسون ويلز ، أمريكا، ١٩٤٠) حيث تحتل صورة قنينة السم والكوب والملعقة بداخله أكبر مساحة فى إطار الصورة ، فتظهر هذه الأشياء فى منظر كبير جدًا بالنسبة إلى بقية عناصر الصورة . ولذلك فإن فنان فيلم « زوجتى والكلب » يتعمد أن يكرر التأكيد على مثل هذا المغزى المرتبط بنسبة مساحات صور الموضوعات من خلال السياق الفيلمى ، حيث يؤدى « تقليص » صورة الجسم الآدمى ، بالنسبة إلى بعض الأشياء ذات القيمة التافهة (وكذلك معدومة القيمة) فى نفس إطار الصورة ، دورًا فى إبراز معنى « الغض » والإقلال من القيمة المعنوية للشخصية الآدمية ، أو لإظهار الحصار المضروب عليها ، أو للإشارة إلى ضآلتها أمام ضغوط أخرى خارجية ، خاصة مع وجود هذه الشخصية فى مكان منعزل لمدة طويلة ، تحت وطأة هاجس الشك القاتل الذى يأكل الروح فى غفلة من صاحبها ، وهو الأمر الذى عمد فنان الفيلم إلى التأكيد عليه مرئيًا بالنسبة إلى « مرسى » ، فيظهره ضئيلاً جدًا فى عمق الصورة ، قياسًا إلى جزء من القائم الخشبى الموجود فى القارب الذى يقله إلى الفنار عائدًا من إجازة زواجه القصيرة ، ذلك أن روحه المعنوية فى حالة انحدار وهو يترك زوجته الشابة الصغيرة وحيدة ، خاصة وهو يشعر بالحرمان من تلك المتعة المميزة التى يحياها معها فى أيام الزواج الأولى ، وهو الأمر الذى يؤكد ملامح

المزيج من الحسرة والضيق التى ترتسم على جهامة وجهه خلال رحلة العودة إلى الفنار هذه . كما يستغل فنان الفيلم هذا التأثير المرئى فى تلك اللقطة التى يظهر فيها «مرسى» ضئيلاً جداً فى عمق الصورة (أيضا) التى يحتل مقدمتها دلو فارغ فى منظر كبير جداً (B. C. U.) وكذلك عند ظهور « مرسى » ضئيلاً جداً من خلال فوهة إشعاعية يتضح أنها عبارة عن ثقب غير منتظم الشكل فى إحدى معلبات الأطعمة الفارغة المهملة فى الأرض المحيطة بمبنى الفنار .

ومن جهة أخرى ، فإن المبالغة فى المنظور تؤدى إلى مايعرف بخاصية « التشويه » ، التى تظهر بوضوح بالغ باقتراب الأجسام المصورة بشدة من العدسة ذات البعد البؤرى القصير جداً وذات زاوية الرؤية الواسعة جداً (مثالها عادة العدسة ٩ مم) ، لذلك يستخدمها فنان الفيلم ليعبر بها عن وجهة نظر « مرسى » - بصفة ذاتية - وهو يتخيل ذلك الحدث التى يرفضه نفسياً بكل عنف وقوة ، ذلك أن فنان الفيلم يقدم « مرسى » وهو يتخيل أنه يفاجىء زوجته « سعاد » فى أحضان صديقه « نور » ، من خلال تشويه وجهيهما وهما يمارسان الجنس تحت مياه الدش فى حمام منزل الزوجية ، ذلك المشهد المشوه لهما ، الذى ينتهى « بمرسى » إلى ثورته الجنونية ، التى يحطم فيها كل مافى حجرته : الكلوب المضىء فينطفىء ، الأثاث فيتكسر ، الكلب ليواجه مصرعه على يدى « مرسى » .

كما يستخدم فنان الفيلم عدسة التصوير السينمائى طويلة البعد البؤرى أو المقربة ، بما تنتجه من آثار بصرية فى مجال « قلة عمق الميدان » أو « ضحالته » وفى مجال « ضغط المسافات فى عمق الصورة » ، فمن خلال إمكانية « تغير التركيز البؤرى » أثناء تصوير اللقطة السينمائية الواحدة ، بمعنى إحداث تغيير فى درجة وضوح صورة موضوع مرئى معين داخل إطار الصورة فى اللقطة السينمائية ، سواء كان هذا التغيير مؤدياً إلى الانتقال من عدم الوضوح (فى إحدى درجاته) إلى الوضوح ، أو بالعكس عن طريق الانتقال من الوضوح إلى عدم الوضوح (فى إحدى درجاته أيضاً) أو كان الوضوح ينتقل من موضوع إلى اخر فى نفس اللقطة ، ففى الحالة الأولى تكون بازاء ما يعرف باسم « الدخول فى التبأور » الذى تبدأ فيه اللقطة الفيلمية وموضوع صورتها خارج التركيز البورى (أى خارج عمق المجال للعدسة طويلة البعد

البؤرى أو المقربة) ومن ثم تكون صورة بلا تفاصيل وفى حالة من الإضغام الناتج عن تلاشى الحدود ، ثم تتحول الصورة بالتدريج إلى حالة من الوضوح ، أى تنتقل إلى منطقة « التركيز البؤرى » للعدسة (١٥) وهو ماسبق أن أشرنا إليه ضمن تصرفات فنان الفيلم عند عرض العلاقة الزوجية جنسياً بين « مرسى » و « سعاد » ، فى افتتاحية الفيلم ، من خلال « التعبير التجريدى » عن العلاقات الجنسية ، حيث ينتقل فنان الفيلم من مرحلة التعبير عن اللقاء الجنسى إلى مرحلة التعبير عن قمة شبقه لدى الزوجين فى لقطة سينمائية ذات إضاءة من الطبقة العالية ، تقدم تلك الحركة المتموجة الناعمة لستارة النافذة ذات اللون الأبيض الناصع ، حيث لاتبدأ هذه اللقطة صريحة الوضوح من خلال التحديد البؤرى » لأجزاء الستارة ، وإنما تبدأ الحركة المتموجة الناعمة لها من خلال وضع لعدسة التصوير (طويلة البعد البورى) وهى خارج منطقة التركيز البؤرى ، لتتحرك فتبدأ تفاصيل صورة الستارة تظهر تدريجياً بوضوح .

كما يستغل فنان الفيلم خاصية « ضغط المسافات فى عمق الصورة » الذى ينتج عن استخدام عدسات التصوير طويلة البعد البؤرى ، بما ينتج عنه من آثار مرئية فى مقدمتها ذلك الأثر المرئى الذى يعرف باسم « تسطح المنظور فى الصورة » (إنه مايقابل المبالغة فى المنظور الناتجة عن استخدام العدسة قصيرة البعد البؤرى) . وهذا التسطح هو مايؤدى إلى جعل الموضوعات « المنفصلة » فى الواقع (مع تقاربها من بعضها) تبدو وكأنها « كلٌ » واحد ، بحيث يختفى مظهر تجزئة هذه الموضوعات وانفصالها عن بعضها ، لذلك فإن « مرسى » يتمادى فى تخيله أنه ينتقم من « نور » عند عودته من إجازته ، فبعد أن يصعد به خياله مع « نور » إلى فتحة علوية بجدار الفنار (إمتداداً لسحبه صاعداً السلم الحلزونى - راجع ما سبق) فيلقى به من علٍ ، لتنتهى اللقطة المصورة بالعدسة متغيرة البعد البؤرى (زووم) بالوصول إلى أقصى طول بعد بؤرى لها ، مما ينشىء نوعاً من الإحساس بأن « نور » الملقى صريعاً على صخور الشاطىء ، هو جزء لايتجزأ منها (يصل هذا الإحساس عند البعض بأن صورة نور مطبوعة على الصخور) وذلك فى تعبير مرئى عن وجهة نظر « مرسى » الخاصة ، وهو يتأكد من مصرع غريمه ، فمثل هذا التأثير المرئى قد يدفع المشاهد إلى استنتاج مدى رغبة « مرسى » المؤكدة فى الانتقام من « نور » ، من خلال هذا النوع من التعبير الذاتى .

واستناداً إلى خاصية – « ضغط المسافات فى عمق الصورة « أيضاً ، هناك أثر مرئى آخر يرتبط بها وهو « البطء النسبى لمظهر حركة الموضوعات المتحركة متطابقة مع المحور البصرى للعدسة طويلة البعد البؤرى » ، حيث يستخدم هذا التأثير المرئى للحصول على نتائج ذات مغزى مادى أو معنوى ، ومنها التعبير عن التقدم (أو الابتعاد) المتخاذل للموضوع المتحرك الذى يتم تصويره ، ذلك أن المسافة التى يقطعها هذا الموضوع المتحرك ، ستكون ظاهرياً أقل من حقيقتها (بنسبة مبالغ فيها – طردياً – بحسب طول البعد البؤرى للعدسة) ومن ثم سيبدو للمشاهد أنها تستغرق زمناً أكبر من الزمن اللازم فى الواقع فعلاً . ويشير « تيرنس سان جون مارنر » إلى أنه يمكن الاستفادة من بطء الموضوعات التى تتحرك من عمق الصورة متجهة إلى أماميتها ، لإضفاء جو من الغموض حول شخص يتحرك بطريقة يفترض أنها مسرعة ، ولكنها تظهر ببطء عند اقترابها من شخص آخر (يمكن أن يكون موضوعاً آخر : جماد – حيوان – ... إلخ / المؤلف) فى المستوى الأمامى ، مما يؤدى إلى أن تستغرق هذه الحركة وقتاً ملموساً »[١٦] ويضرب على ذلك مثلاً بما يظهر فى مشهد ظهور « الشريف على « لأول مرة فى فيلم « لورانس العرب »[١٧] (إخراج : ديفيدلين ، أمريكا ، ١٩٦٦) ، لذلك يقدم فنان فيلم « زوجتى والكلب » حركة – مرسى » ، بعد أن يهبط من القارب الذى يقله عائداً إلى الفنار من إجازة زواجه القصيرة ، متجهاً نحو باب مدخل الفنار ، حيث يظهر « مرس » من بين القوائم الرأسية التى يتكون منها يتحرك ببطء شديد ، إلى درجة أنه يحيل للرائى أنه يتحرك فى محله . إنه تعبير فنان الفيلم عن رجل يبغض العودة إلى المكان ، ويحجم – نفسياً – عن دخوله ، ذلك أن ذهنه لايزال مرتبطاً بالزوجة الحسناء الشابة التى تركها وراءه هناك فى المدينة النائية عن الفنار .

وفى فيلم مثل « زوجتى والكلب » يزخر بكم غير قليل من الدعم المرئى ، من خلال تقنيات الصورة السينمائية ، لابد أن يكون للعدسة متغيرة البعد البؤرى المعروفة بالـ « زووم » تواجد فى قائمة ابداعاته الشكلية . ولكون التأثير المرئى الناتج عن حركة العدسة « الزووم » هو تأثير غير معتاد فى الرؤية الطبيعية ، فإن استخدامه للتعبير عن أحاسيس أو مواقف غير طبيعية أو غير معتادة ، ينتج تأثيراً يبدو طبيعياً أو مقبولاً ، إذ أنه يكون – فى مثل هذه الحالة – مناسباً للموقف ، وخاصة فى التعبير عن

بعض حالات التخيل التى ترتبط - كثيراً - بنواح مزاجية حادة أو متطرفة أو شاذة . ومن ذلك حركة العدسة « الزووم » المتوغلة السريعة ، عندما يتخيل « مرسى » أنه ينتقم من « نور » بالقائه من شرفة الفنار العالية ليصرعه . ومن جهة أخرى ، فقد تأتى حركة العدسة « الزووم » للتعبير عن نهاية ذات مضمون معين ، لذلك يلجأ فنان الفيلم إلى استخدامها فى نهاية فيلمه ، وذلك تعبيراً عن حالة الضياع التى يعانيها « مرسى » وهو لايزال محصوراً بين التأكد من براءة زوجته « سعاد » وإدانتها ، فهو لايزال أسيراً فى سجن الشكوك لايبرحه ، حتى عندما تواتيه فرصة الفكاك منه ، فيحبس ذاته ليزداد عزلة مع الفنار المنعزل ، فتجىء حركة العدسة « الزووم » ، التى تتقهقر ببطء فى مشهد نهاية الفيلم لتعبر عن هذا المعنى ، وهو معنى لايقتصر تأكيده على مجرد إنقاص المساحة النسبية لصورة شخصية « مرسى » داخل إطار الصورة السينمائية المرئية فحسب ، بل إن التأكيد الأكبر هنا يتمثل فى أسلوب تغيير شكل المنظور الفراغى داخل اللقطة السينمائية الواحدة ، مع عدم تغيير زاوية التصوير ، حيث يبدأ المنظور فى الاتساع التدريجى ، بزيادة زاوية رؤية العدسة انفراجاً مع حركة « الزووم » المتقهقرة ، ليشمل هذا المنظور المنطقة الشاسعة المحيطة بـ « مرسى » ، بحيث يتحول من كائن بشرى مرئى بحدوده الجسمانية المعبرة عن كيانه فى المنظر الكبير (C.u) . فى بداية اللقطة ، إلى ما يوحى بأنه مجرد واحد من ضمن الأعمدة المنغرسة فى أرض المكان لتشكل السياج الذى يقف « مرسى » خلفه من الأصل . إن الكينونة الإنسانية تتحول ، مع نهاية اللقطة ، إلى مجرد شىء جامد ضمن العديد من الأشياء المتشابهة من الجوامد التى توجد فى ذلك المكان المقفر ، فإلى هذا الحد يمكن أن يصنع الإنسان من نفسه تحت وطأة الأحاسيس المدمرة .

- ٩ -

ويهتم فنان الفيلم باستغلال زوايا التصوير استغلالاً طيبًا فى كل اتجاهاتها ومستوياتها الفراغية رأسيًا وأفقيًا ، فهو يستخدم آلة التصوير السينمائى من خلال زاوية أعلى من مستوى النظر ، تصل إلى موقع « الزاوية المشرفة » ، داخل الفنار ، لتطل منها الكاميرا على « مرسى » وهو يقود « نور » على السلم الحلزونى للفنار تمهيداً للانتقام منه ، فى أحد مشاهد التخيل الهامة (راجع ما مسبق) .

ويستغل فنان الفيلم التأثير النفسى الذى يمكن أن ينتج عن التصوير من أسفل مستوى النظر فى أكثر من مجال داخل الفيلم ، إلا أن أهم استخداماته فى هذا العمل الفيلمى تتمثل فى وجهة نظره الفنية فى مبنى الفنار ، باعتباره التكوين المعمارى الذى يمثل المفردة المرئية الرئيسية – وتكاد تكون الوحيدة – المعبرة عن موقع التصوير الخارجى ، الذى يؤدى دوراً رئيسيًا فى الدراما ، فضل عن كونه هامًا فى نفس الوقت ، ليؤكد فكرة سيطرة المكان الذى يجمع عمال الفنار الأربعة وسطوته عليهم ، خاصة « مرسى » بالأكثر ، وهو الفنار ذاته ، وذلك فى اللقطات التى يظهر فيها الفنار فى منظر عام . فعلى مدار المشاهد السينمائية التى يتكون منها الفيلم ، لم يتم تصوير الفنار من مستوى النظر ، ولا من أية زاوية عالية على الإطلاق ، وإنما يتم تصويره باستمرار من أسفل مستوى النظر . ومن جهة أخرى ، فإن فنان الفيلم يصور حركة إحدى عشيقات « مرسى » – من خلال حكيه لذكريات شبابه النزق – بزاوية تصوير أسفل مستوى النظر ، تصل إلى مستوى مايعرف إصطلاحًا بـ « عين الدودة » ، التى ينطبق فيها المحور البصرى لعدسة الكاميرا مع المستوى الرأسى (أو يتعامد فيها المحور البصرى مع المستوى الأفقى / الأرض) حتى يصل الإحساس – من خلال مشاهدة اللقطة – إلى أننا أمام « منظر مقلوب » ، فالمسقط المقلوب (إن جاز لنا هنا الوصف) هو إشارة إلى « وضع مقلوب » يعيشه « مرسى » – فى ذلك الوقت وهذا الموقف – باعتباره « لص أعراض » .

ومن خلال الاهتمام بالقيمة الشكلية لزاوية التصوير فى العمل الفيلمى ، يلجأ فنان الفيلم إلى استغلال فكرة « الايقاعات المرئية المتكررة والتى يسميها الناقد السينمائى « محمد فتحى عبد الفتاح » باسم « العناصر الايقاعية البصرية المتكررة » [١٨] ، ويسميه الباحث السينمائى « صبحى شفيق » : « اللايت موتيف » كمرادف للوحدة الإيقاعية ، باعتبار أنه عبارة عن تكرار لقطة ذات مواصفات مرئية معينة خلال العمل الفيلمى [١٩] وتطلق عليها الناقدة « خيرية البشلاوى » إسم « الموتيفات المرئية » [٢٠] ويعرفه الناقد « الفاروق عبد العزيز » باسم « الترديد » ، وفى كل هذه الإشارات والتسميات يكون المقصود هو تكرار ظهور العنصر المرئى فى العمل الفيلمى ، عن طريق إعادة تقديم هذا العنصر المرئى على فترات متكررة ، وذلك بهدف غرس حالة ذهنية أو معنوية معينة لدى المتفرج الذى يشاهد الفيلم . لذلك يلجأ فنان الفيلم إلى

فكرة « تكرار زوايا التصوير أو ترديدها » فى فيلم « زوجتى والكلب » ، أى أنه يستخدم نفس زاوية التصوير ، فى تصوير وحدة مرئية فيلمية معينة فى موقف معين ، ثم يعيد استخدام نفس تصميم الزاوية ، أو قريبًا منها ، فى تصوير وحدة فيلمية أخرى فى موقف آخر ، أو فى أكثر من وحدة فيلمية ، سواء كان هذا التكرار فى نفس المشهد أو فى مشهد آخر أو أكثر ، من داخل نفس العمل الفيلمى ، وذلك بغرض الإيحاء بمعنى معين أو التعبير عنه ، وهذا النوع من الاستخدام الفنى للكاميرا ، عن طريق استغلال زاوية التصوير ، يكرره فنان الفيلم أكثر من مرة ، وهو يرمى إلى تقديم رابطة درامية بين أحداث معينة فى السياق الفيلمى ، فى كل مرة منها ، ومن ذلك استخدام نفس زاوية التصوير فى مشهدين يتعلقان بشخصية « مرسى » ، أحدها فى نطاق التذكر والآخر فى نطاق التخيل ، ففى النطاق الأول يتذكر « مرسى » الطريقة التى كان يتسلل بها إلى عشيقته – زوجة صديقه – فى مسكن الزوجية ، وفى المقابل – فى نطاق الخيل – فإن « مرسى » يتخل أن « نور » يتسلل بنفس الأسلوب والطريقة إلى « سعاد » زوجة « مرسى » فى مسكن الزوجية أيضًا ، فيعمد فنان الفيلم إلى تكرار التصميم المرئى فى المشهدين : بداية من خلال الديكور (تصميم المناظر) أى مكان التصوير ، حيث يكون السلمان المستخدمان فى الصعود إلى المسكن ، فى المشهدين ، متشابهين فى المادة والتصميم والشكل النهائى ، وبعد ذلك فى أداء الممثل ، فالمشهد يبدأ فى كل الحالتين ، بيد الشخصية (مرسى ثم نور) تستند إلى بداية « درابزين » السلم ، كما يتكرر التصوير من نفس « زاوية الكاميرا » فى هاتين اللقطتين ، ذلك أن « مرسى » فى تخيلاته عن « نور » يستند إلى المرجعية الخاصة به هو عن نفسه ويستدعيها من ذكرياته . إن « مرسى » فى هذا الموقف يعانى من أن يمارس « نور » فى مواجهته ، ما قام « مرسى » بممارسته فى مواجهة الآخرين ، وهو يحيا لاهيًا بين أحضان زوجاتهم ، لذلك يبدأ كل من المشهدين من اليد الموضوعة على أول « درابزين » السلم ، من خلال توجيه زاوية التصوير من أسفل إلى أعلى مع متابعة الشخصية وهى تصعد السلم بتسلل اللصوص . وفى المقابل ، فإن فنان الفيلم يلجأ إلى استخدام زوايا التصوير من خلال فكرة « الترديد » ، ولكن بتكرار زاوية التصوير فى مشهدين أحدهما يتصل بنطاق التخيل ، ويليه الآخر – فى مكان لاحق من الفيلم – فى نطاق الواقع ، فالمشهد الأول يعبر عن تخيل « مرسى » لرؤية « نور »

صريعًا على الشاطىء الصخرى أسفل الفنار (تذكر أنه يصل فى تخيلات الانتقام من « نور » إلى حد الدفع به من شرفة فى أعلى الفنار ويعبر المشـهد الآخر عن رؤية « مرسى » لـ « نور » ، العائد من الاجازة ، فى الواقع ، وهو فى ذات المكان الذى سبق أن تخيله « مرسى » فيه مقتولاً ، ونحن نلاحظ أنه فى المشهد الأول يتخيل « مرسى » أن « نور » صريع على الشاطىء الصخرى ، باعتباره مجسداً لفكرة الخيانة ، التى تسيطر على ذهن « مرسى » ، فلا تبارحه . أما فى المشهد الثانى ، فإن « نور » (الحى الذى يرزق لايزال) يراه « مـرسى » فى الواقع ، تمشـيًـا مع تلك الحالة النفسية (العرضية) التى تغشى نفس « مرسى » و « أفكاره » فى لحظة صفاء خاطفة ، تمنح « مرسى » الإحساس بدفء الانتماء لزوجته المحبوبة ، فى تلك اللحظات القليلة التى عاصرت قراءته لذلك الخطاب الذى يحمله « نور » له من زوجته بالمدينة ، وتلك اللحظات الأقل التى أعقبت قراءة الخطاب .

وفى فيلم « زوجتى والكلب » يستخدم فنان الفيلم تلك الفكرة الفنيةالتى نسميها « التغيير المتبادل لزوايا التصوير داخل المشهد الواحد » [٢١] إذ يلجأ فنان الفيلم إلى تغيير زوايا التصوير عبر لقطات المشهد الواحد ، بحيث تتبادل لقطتان (أو أكثر) عناصر التكوين التشكيلى لمكان التصوير ، التى تتمتع بوضوح لافت للنظر ، ومن شأنها أن توضح نتيجة هذا التغيير ، وذلك بغرض التعبير المرئى عن تغيير مناظر بين شخصيات المشهد تتبادل فيه هذه الشخصيات المواقع المعنوية (وأحيانا الاجتماعية) فيما بينها ، إذ يتم الإيحاء بهذا النوع من التغيير بمجرد تغيير زاوية التصوير ، بما ينشأ عن ذلك من تكوين مرئى مختلف داخل إطار الصورة ، يسمح بالمقارنة بينه وبين نظيره قبل تغيير زاوية التصوير . لذلك نلاحظ أن فنان الفيلم - هنا - يعمد إلى إحداث تغيير مقصود فى زاوية التصوير ، فى المستوى الأفقى عَبْر لقطات نفس المشهد ، بغرض التعبير عن الانتقال المتبادل بين شخصية « مرسى » و « نور » ، من حالة معنوية معينة إلى حالة معنوية أخرى ، حيث يشعر كل منهما بحرج موقفه - فى لحظة معينة - تجاه الآخر ، وذلك فى المشهد الذى يقع فى حجرة « مرسى » بالفنار . فبالرغم من ثبات موقع الشخصيتين داخل مكان التصوير إلا أن كلاً منهما يختص بمساحة معينة واضحة، من إطار الصورة ، تعبر عن موقفه المعنوى فى « لقطتى التغيير المتبادل » ، فنحن قد نتذكر معًا أنه فى بداية هذا المشهد ، ينشأ حاجز نفسى

بين الشخصيتين ، يبدأ من شعور « نور » بحرج موقفه بسبب قيامه باختلاس صورة « سعاد » من حقيبة « مرسى » فى نفس الحجرة ، ويتم التعبير مرئيًا عن هذا الحاجز الزمنى بظهور أحد قوائم سرير « مرسى » المعتمة (ذات لون أسود داكن) لتقسم الإطار رأسياً إلى جزئين واضحين من حيث مساحة كل منهما . فعند دخول « مرسى » المكان ، بعد أن يختلس « نور » الصورة ، تتخذ آلة التصوير زاويتها الأفقية ، بحيث يشغل « نور » الجانب الضيق من سطح الإطار ، فى مقابل ما يشغله « مرسى » ، من الجانب المقابل الأكثر اتساعاً بطريقة واضحة ، فقد كان نور سارقًا للصورة ويخشى أن يكتشف « مرسى » هذه السرقة ذات الحساسية الواضحة . وعندما يطلب «مرسى» من « نور » أن يراقب سلوك « سعاد » لحساب زوجها (الفترة الزمنية بين لقطتى التبادل يواجهه « نور » بأنه قد أفصح عن شكه فى سلوك زوجته ، مما يضعه فى موقف حرج تجاه « نور » ، ويبدو من ملامح « مرسى » أنه يندم على تورطه فيه ، تكون آلة التصوير قد غيرت زاويتها الأفقية ، بحيث ينتقل الجزء الضيق من إطار الصورة إلى الجانب المقابل لما كان عليه فى « لقطة التبادل » الأولى ، عَبْر نفس الحاجز ، وهو قائم السرير المعتم ، ليشغل « نور » الجانب الأكثر اتساعًا هذه المرة (الشكل رقم ٢ : أ ، ب) .

وإمعانًا من فنان الفيلم فى استنفاذ أكبر عائد بصرى من زوايا التصوير ، فإنه يستخدم زاوية تصوير غير مألوفة كمصدر للقلق البصرى ، الذى لابد أن ينتاب المتفرج الذى يطالع شاشة الفيلم ، إذ يُعد « القلق البصرى » – فى ذاته – هو الدافع إلى استخدام هذا النوع من زوايا التصوير ، وذلك لتكوين انطباعات توحى بمعان معينة أو تؤكدها ، فيصور فنان الفيلم « نور » وهو نائم على فراشه ، بحجرته بالفنار ، من خلف رأسه تماماً ، بزاوية من تحت مستوى النظر قليلاً ، فى حالة غير مألوفة الرؤية بالنسبة إلى هذا الجزء من جسم الإنسان ، تعبيراً عن قلق الشخصية وأرقها ، خاصة أننا نعرف أنهما قلق وأرق جنسيان ، يؤكدهما ما يظهر منه فى حركات جسدية يعبر بها عن ذلك لاحقًا فى نفس المشهد السينمائى .

- ١٠ -

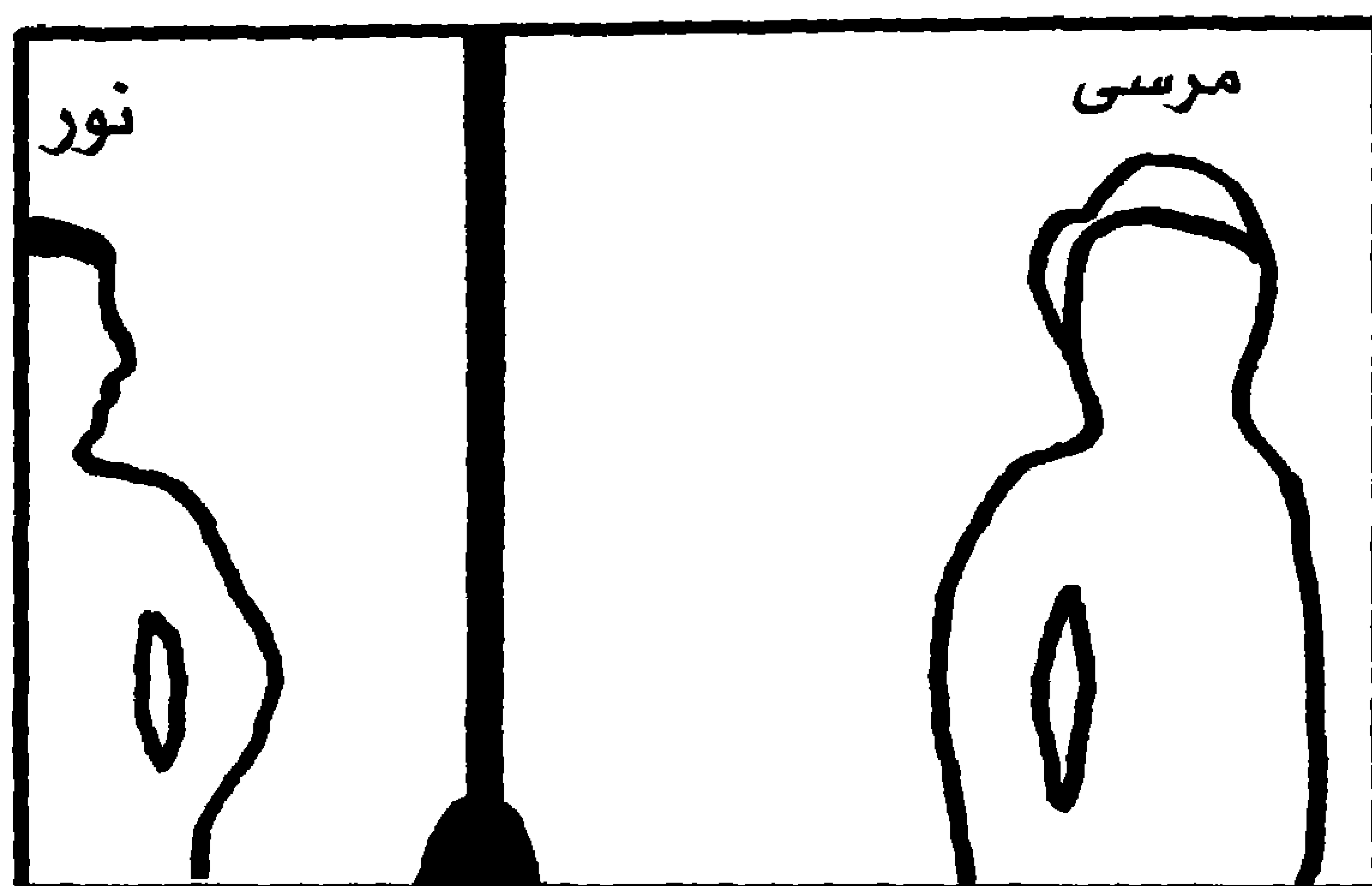
إن محاولتنا السابقة لتقصى مواضع الاستغلال الفنى لتقنيات التصوير السينمائى (الإضاءة - آلة التصوير) فى فيلم « زوجتى والكلب » ، توضح لنا إلى أى مدى يجنح فنان الفيلم إلى استنفاذ الطاقة الشكلية الكامنة بين ثنايا هذه التقنيات ، وهو الأمر الذى يكاد يتفق عليه أغلب النقاد السينمائيين فى مصر ، الذين تابعوا هذا الفيلم نقديًا ، ويأتى رأى الناقدة السينمائية « خيرية البشلاوى » قاطعًا فى هذا الموضوع بداية من عنوان مقالتها « زوجتى والكلب » الشكل الكامل والفكر المفقود ، تفسره بقولها : « لقد قدم سعيد فى « زوجتى والكلب » عملاً سينمائيًا جيداً من حيث الشكل .. وقدم سعيد إلى جانب السيناريو الجيد والمتماسك تكوينات منظرية جيدة ، شُكلت بفهم وخبرة ورغبة فى الإيحاء ، وإن بدت فيها الصنعة أحيانًا ولكننا نعتقد أن معالجة السيناريو لهذه الفكرة قد اهتمت بالحركة والمواقف وبالتشكيل السينمائى ، وبالحدوته دون أن تهتم بالأعماق النفسية لمأساة كل من الرجال الأربعة ... وقد استطاع سعيد أن يقدم الشكل السينمائى الجيد ، لكنه افتقد الفكر الأكثر عمقا والأكثر إنسانية والأكثر قدرة على اجتذاب المشاهد ، عن طريق الإثارة الفعلية والروحية إلى جانب الجمال الشكلى » (٢٢) « ويفسر الدكتور » رفيق الصبان » ذلك كله من خلال قيامه بتشبيه فيلم « زوجتى والكلب » - بالقالب الموسيقى « الكونشرتو » ، الذى يرى أن قوامه فى الفيلم آلتان هما الكمان (مرسى) والبيانو (نور) أما بقية شخصيات الفيلم (سعاد ، عباس ، حافظ ،) فهم ليسوا إلا الآلات المصاحبة فى هذا الكونشرتو ، الذى ليس من السهل نقله إلى السينما ، موضحًا أن فيلم « زوجتى والكلب » ، وهو وإن كان طموحًا إلا أنه أتى « طويلاً ، متردداً ، تتكرر فيه النغمة الواحدة أكثر من مرة ، وكأن المخرج لايشبع من تكرارها ، أو كأنه لايثق تمامًا بأن المتفرج سيفهمها من مرة واحدة » لينتهى « رفيق الصبان » إلى أن ما جانب الفيلم ، بسبب ذلك كله ، هو الإغراق فى توضيح المشكلة العاطفية دون أية محاولة جانبية لخلق وتوضيح الأساس الاجتماعى الذى تنهض عليه شخصيات القصة (٢٣) ونحن نُرجع مسألة « الإغراق فى توضيح المشكلة العاطفية » إلى محاولة فنان الفيلم استنفاذ الطاقات الشكلية فى تقنيات الصورة السينمائية من أجل التأكيد على المشكلة العاطفية ذات الطابع النفسى المرضى الحاد ، وهو مايجعل فنان الفيلم يقدم الفكرة الواحدة من

خلال أكثر من قالب شكلى ، وهو الأمر الذى يصفه الدكتور « رفيق الصبان » بأنه « تكرار للنغمة الواحدة أكثر من مرة » . ولعلنا نتذكر أنه فى مشهد تخيلات « مرسى » لخيانة زوجته مع « نور » ، يقدم الفيلم ثلاث مواقعات جنسية (متخيلة) بين الزوجة والصديق من خلال ثلاثة حلول تقنية للصورة السينمائية ، فيمارسان الجنس من خلال ظلال الجسدين السوداء على الفراش ، ثم من خلال حركة آلة التصوير الدائرية حول الفراش ، وأخيراً من خلال عدسة التصوير قصيرة البعد البؤرى ذات الأثر المشوه وهما فى حمام المسكن تحت مياه الدش . لذلك يفسر الناقد « سامى السلامونى » ذلك كله بأن المخرج « سعيد مرزوق » قد اختار لحظة نفسية ليجعلها أساساً لبناء فيلمه كله ، ولم يقع اختياره على « حدوته » عادية مليئة بالأحداث ، ولذلك فهى بذاتها تعد مادة محدودة بالنسبة لفيلم طويل[٢٤] .

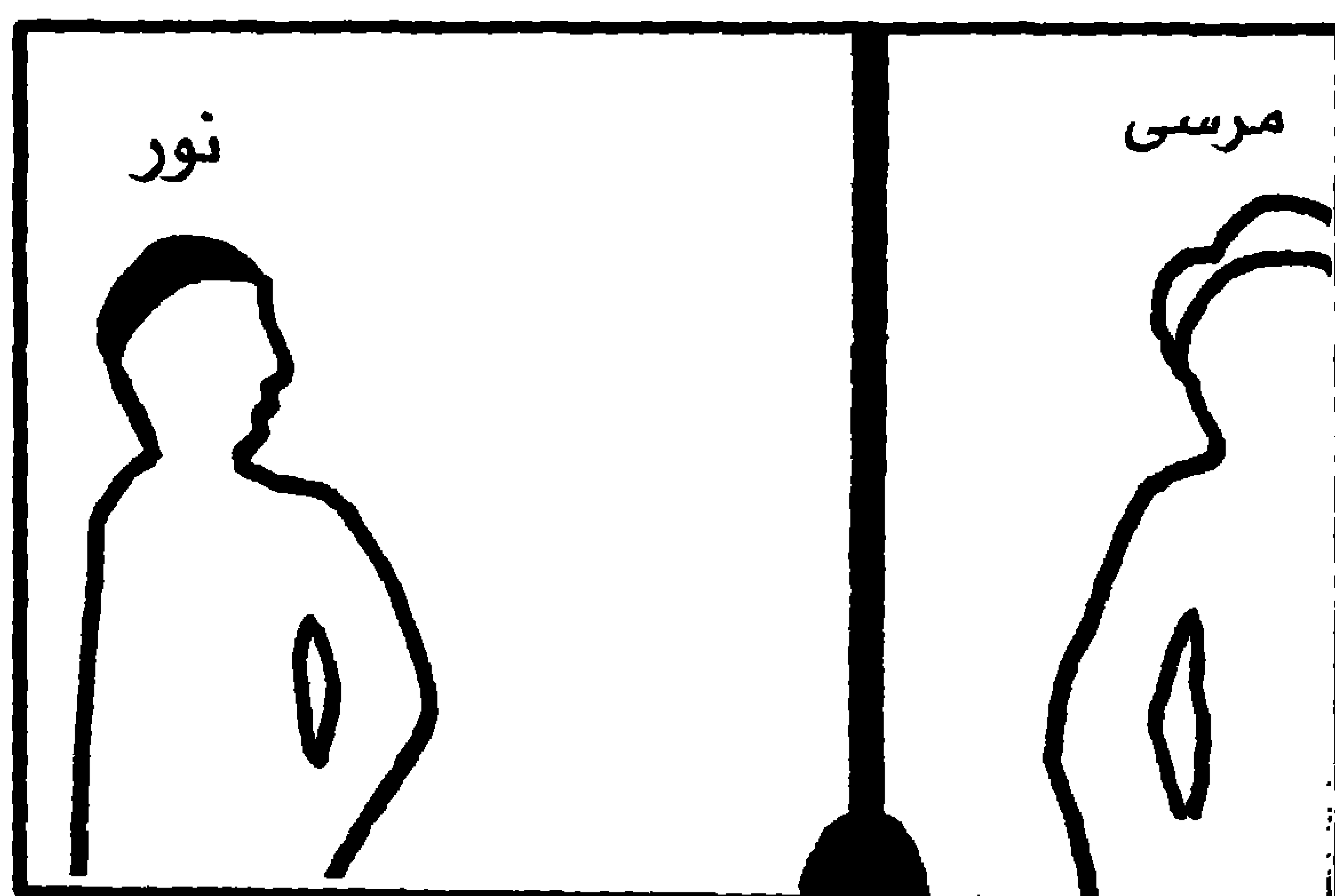
إلا أننا فى كل الحالات ، وبالرغم من صحة كل المقولات السابقة ، وأكثر منها إذا أردنا الإمعان فى تأكيدها ، نشعر بنوع من الإشباع الفنى الخاص فى تلقى فيلم « زوجتى والكلب » ، ذلك أننا نرجح من جانبنا أن الإسراف فى الشكلية فى مرئيات الفيلم ، استنفاذاً لإمكانيات التصوير السينمائى التقنوية من خلال الإضاءة وآلة التصوير ، هو حل فنى يتسم بالذكاء من جانب فنان الفيلم ، يكسر به خطر رتابة التكرار الناشىء من سعى فنان الفيلم نحو إطالة زمن عرض فيلمه ، سواء كان التكرار بغرض تلخيص وقائع معينة ، أو مؤكداً عليها بإعادة عرضها من خلال إطار شكلى مختلف ، فيبقى - بذلك - فيلم « زوجتى والكلب » واحداً من الأفلام المصرية النادرة التى قد تذكرنا - على نحو ما - بذلك الفيلم الأمريكى المشهور « المواطن كين » بما كان يتميز به من إغراق تام فى الشكل من خلال كل من الإضاءة وإمكانيات آلة التصوير السينمائى قبل أن تعرف السينما العدسة « الزووم » . وفى كل الأحوال يؤكد نقاد السينما المصرية على الدور الفعال لمدير التصوير السينمائى المصرى « عبد العزيز فهمى » فى تأكيد هذا الجانب الشكلى التصويرى ، فيرى الناقد السينمائى « يوسف فرنسيس » أن « عبد العزيز فهمى » قد أوجد « لنفسه فرصة لتحقيق أحلامه التشكيلية فى خلق اللوحة المتحركة ، أبرز مافيه « تلوينه » النفسى للأبيض والأسود من خلال الإضاءة . أنه استغل طبيعة المكان والصخور والسلم الحلزونى ليحقق الترابط بين الخلفية والشخصيات . إن الكاميرا تقترب من الوجوه فى

التصاق حميم وتستوعب الطبيعة كاملة . وهى كاميرا ذكية حساسة ، يغادر المتفرج الصالة ومذاقها فى ذاكرته »[٢٥] . وتذكر « خيرية البشلاوى »أن : « نور المصور عبد العزيز فهمى فى هذا الفيلم لا يقل أهمية عن نور المخرج سعيد مرزوق ، فقد كان من الواضح أن عبد العزيز فهمى قد بذل غاية جهده ولم يبخل بكل قدرته وخبرته الطويلة فى مجال التصوير ، فى البلوغ بهذا الفيلم إلى مستوى ممتاز من الناحية الشكلية ، وذلك من خلال الإضاءة والخطوط والاستخدام المدروس للأبيض والأسود »[٢٦] . « ويذكر « سمير فريد » أن الفيلم « هو أحد أعظم الأفلام المصرية المصورة بالأبيض والأسود ، فقد استطاع مدير التصوير الفنان عبد العزيز فهمى أن يصل إلى مستوى يثبت للمقارنة مع أعلى مستوى للتصوير فى العالم كله »[٢٧] ، كما يذكر « سامى السلامونى » أن وجود مدير التصوير « عبد العزيز فهمى » وتلميذه المصور ممدوح هلال ، قد ساعد على تحقيق مستوى تصوير يجعل « زوجتى والكلب » واحداً من أفضل أفلامنا تصويراً »[٢٨] . ويشير الدكتور « رفيق الصبان » إلى أن « المسئول الكبير » عن رسم جو الفيلم « بنجاح وشاعرية » هو « المصور الكبير عبد العزيز فهمى الذى استطاع أن يجعل من كاميراه ريشة شاعر ، تضع نقاط النور والظل بحساسية لاحد لها » [٢٩] .

لهذا كله ، فإنه على الرغم من أن الناقد على شلش « لا يبالغ كثيراً وهو يشير إلى أن مخرج الفيلم « تطغى عليه « عبادة الشكل » فى فيلمه [٣٠] ، فإن الناقدة « خيرية البشلاوى » تصيب تماماً وهى تطرح رأيها الختامى فى الفيلم بأنه « ليس غريباً أن ينقذ الشكل ، فى فيلم « زوجتى والكلب » المضمون » [٣١] ، ذلك أن الدرس الخاص فى الشكلية الخالصة لتقنيات التصوير السينمائى » الذى يحققه فنان الفيلم – هنا – من شأنه أن يغوص بنا فى أعماق فنية بليغة اللغة السينمائية ، التى تثرى مكونات إطار الصورة السينمائية ثراءً بالغاً ، بما يجعلنا نستكمل أى نقص محتمل فى قيمة المضمون ، بجماليات هذا الشكل خالص البلاغة .



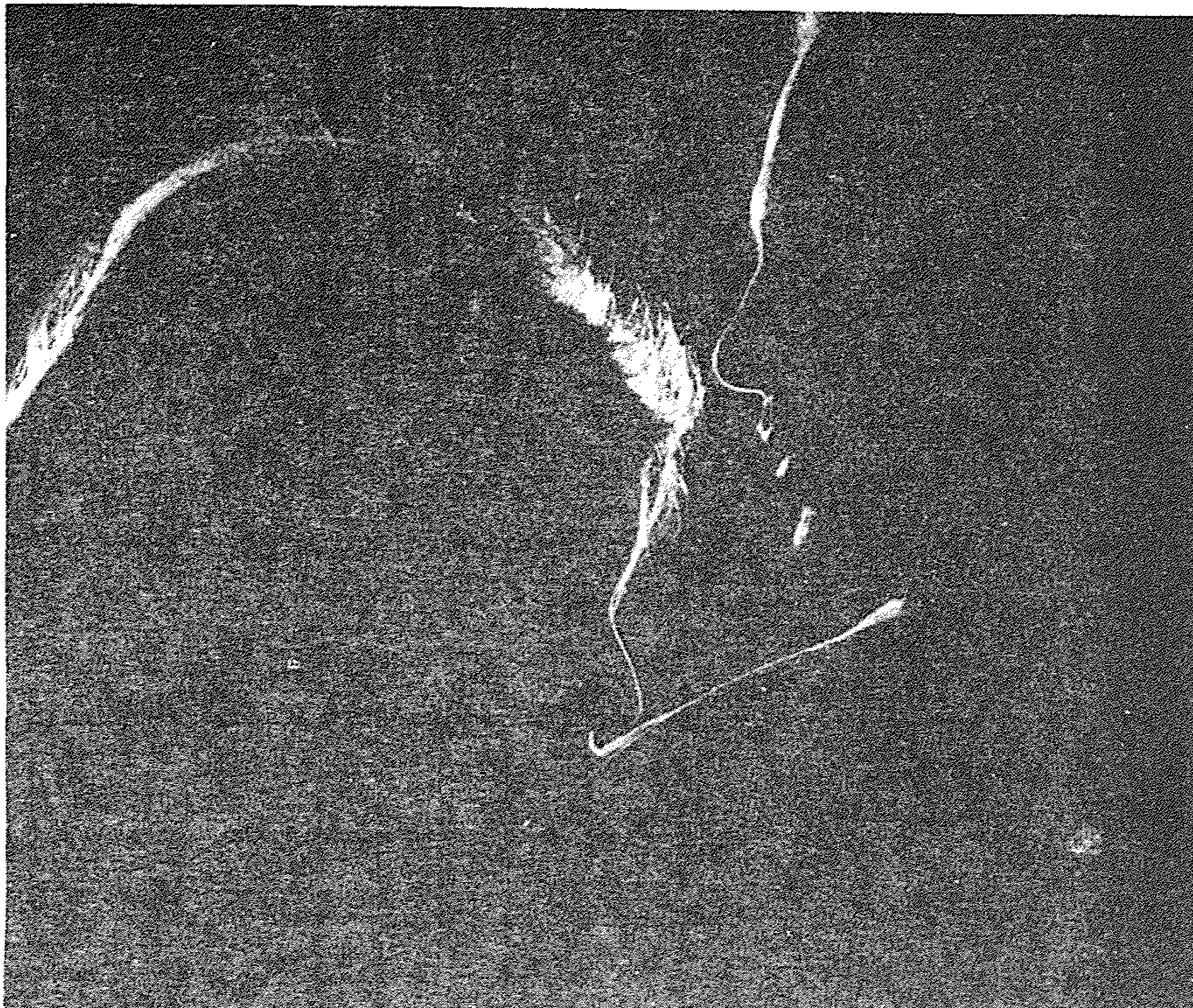
(أ) فى بداية المشهد



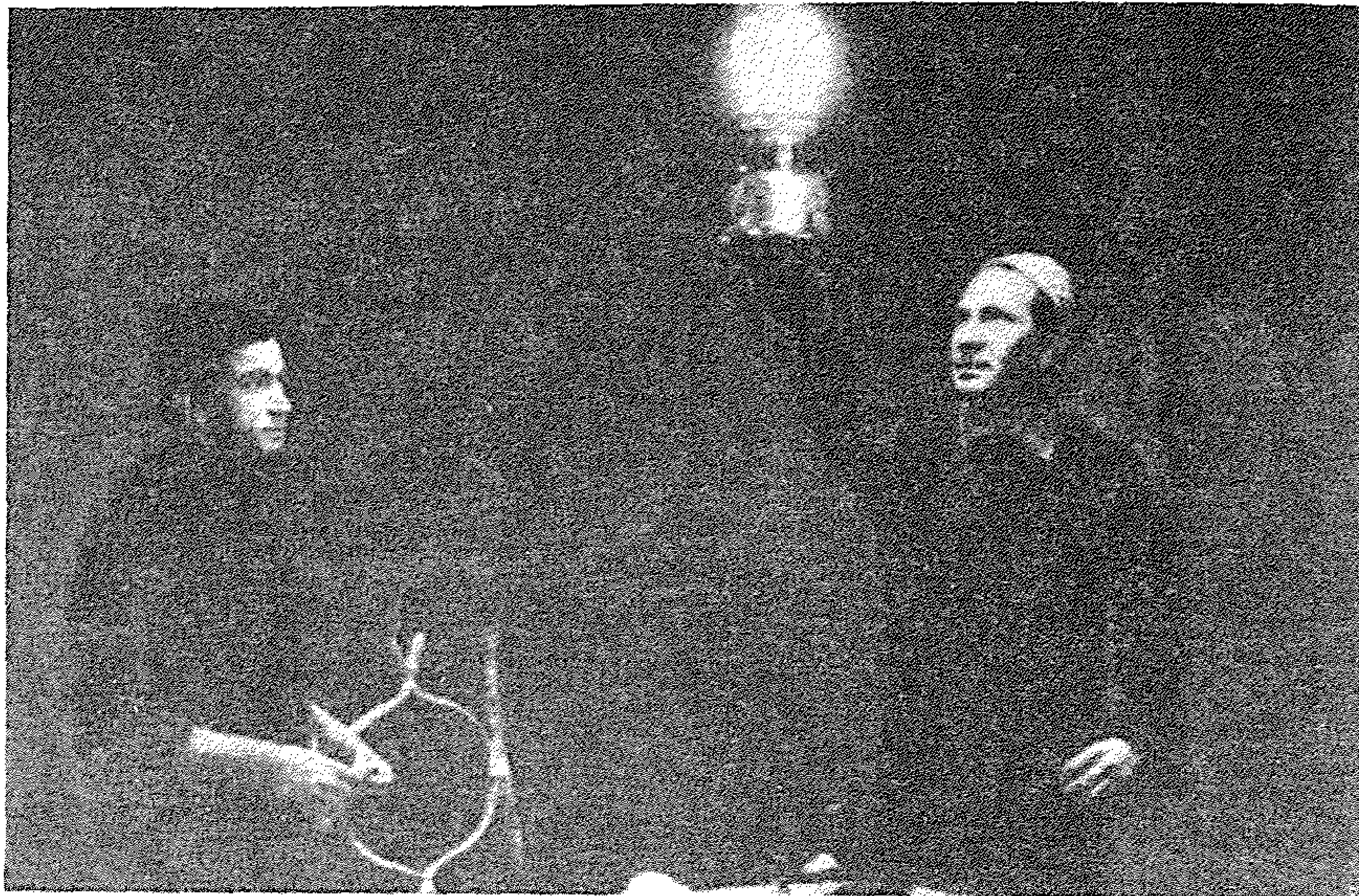
(ب) فى نهاية المشهد

الشكل رقم (٢)

توضيح لاستخدام زوايا التصوير بطريقة التغيير المتبادل داخل المشهد الواحد













مصادر الفصل الرابع

١ - على شلش : السينمائى يفكر بالصورة ويكتب بالكاميرا ، مقالة ، ١٢-١٢-١٩٧٠ ، ملفات المركز الكاثوليكى المصرى للسينما بالقاهرة ، الملف رقم ١٤٨٦ .

٢ - المصدر نفسه .

٣ - د . رفيق الصبان : الزوجة والكلب ، مقالة ، ٢٨ - ٧ - ١٩٧٠ ، ملفات المركز الكاثوليكى المصرى للسينما بالقاهرة ، الملف رقم ١٤٨٦ (سابق) .

٤ - على شلش : السينمائى يفكر بالصورة ، ويكتب بالكاميرا ، المقالة السابقة .

٥ - سمير فريد : زوجتى والكلب ، خطوة على الطريق إلى سينما مصرية جديدة ، مقالة ، جريدة الجمهورية ، القاهرة : دار التحرير ، ١٥-١١-١٩٧١.

٦ - على أبو شادى : زوجتى والكلب ، سينما على حساب رؤية اجتماعية ، مقالة ، مجلة « فن » ، بيروت / لبنان ، إبريل ١٩٩٠

٧ - للحصول على معلومات تفصيلية وافية إلى حد مناسب ، فى هذا المجال ، يمكن الرجوع إلى : عبد الفتاح رياض : التحميض والطبع والتكبير (القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٧٠) ط ٢.

٨ - ألبرت فولتون : السينما آلة وفن ، ترجمة : صلاح عز الدين وفؤاد كامل (القاهرة : مطبعة مصر ، ١٩٨٠) ص ١٣٤

٩ - إيرديل جنكنز : الفن والحياة ، ترجمة : أحمد حمدى محمود (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للنشر ، ١٩٦٣) ص ٢٨٥ هامش (٧)

١٠ – مارسيل مارتن : اللغة السينمائية ، ترجمة : سعد مكاوى (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، ١٩٦٤) ص ٥٣

١١– على أبو شادى ، المرجع السابق .

١٢ – سامى السلامونى : زوجتى والكلب ، شكل جديد للسينما المصرية ، مقالة ، ملفات المركز الكاثوليكى المصرى للسينمابالقاهرة ، الملف رقم ١٤٨٦ (سابق) .

١٣– سمير فريد : زوجتى والكلب ، خطوة على الطريق إلى سينما مصرية جديدة ، المقالة السابقة ، .

١٤ – عبد العزيز فهمي : مقابلة شخصية ، القاهرة : ٢ – ١١ – ١٩٧٨

١٥ – د . ناجى فوزى : النقد المصرى للعناصر المرئية فى الفيلم السينمائى ، المرجع السابق ، ص ص ٢٥٤ – ٢٦٠ .

١٦ – تيرانس سان جون مارنر : الإخراج السينمائى ، ترجمة : أحمد الحضرى (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣) ص ١٥٩ .

١٧ – المصدر نفسه .

١٨ – محمد فتحى عبد الفتاح : أسبوع الفيلم السوفيتى ، مقالة ، نشرة نادى السينما بالقاهرة ، السنة ٢٠ النصف ٢ ، العدد ٢٠ ، فى ١٦–١١–١٩٨٧ .

١٩ – صبحى شفيق : حب العصافير ، مقالة ، نشرة نادى السينما بالقاهرة ، السنة ١٦ النصف ١ العدد ٢٠ فى ٢٣ – ٥ – ١٩٧٣.

٢٠ – خيرية البشلاوى : عداء الدم ، مقالة ، نشرة نادى السينما بالقاهرة ، السنة ١٨ النصف ١ العدد ٢٣ فى ١٧–٦–١٩٨٥ .

٢١ – د . ناجى فوزى : النقد المصرى للعناصر المرئية فى الفيلم السينمائى ، المرجع السابق ، ص ٢٥٨ .

٢٢ – خيرية البشلاوى : زوجتى والكلب – الشكل الكامل والفكر المفقود ،مقالة جريدة « المساء » ، ملفات المركز الكاثوليكى المصرى للسينما ، الملف رقم ١٤٨٦ (سابق) .

٢٣ – رفيق الصبان : الزوجة والكلب ، المقالة السابقة .

٢٥ – يوسف فرنسيس : من عطيل إلى مرسى ، مقالة ، جريدة « الأهرام » ، القاهرة ، ٢٦ – ١١– ١٩٧١

٢٦ – خيرية البشلاوى : زوجتى والكلب – الشكل الكامل والفكر المفقود ، المقالة السابقة .

٢٨ – سامى السلامونى : زوجتى والكلب ، شكل جديد للسينما المصرية ، المقالة السابقة .

٢٩ – د . رفيق الصبان : الزوجة والكلب ، المقالة السابقة .

٣٠ – على شلش : السينمائى يفكر بالصورة ويكتب بالكاميرا ، المقالة السابقة .

٣١ – خيرية البشلاوى : زوجتى والكلب ، الشكل الكامل والفكر المفقود ، المقالة السابقة .

الفصل الخامس

« ليل وقضبان »

التطرف فى تباين المرئيات

البيانات التوثيقية

الإخـراج : أشرف فهمى

القـصـة : نجيب الكيلانى

السيناريو : مصطفى محرم

الحـوار : مصطفى محرم

التـصـوير : مصطفى إمام

المونتـاج : أحمد متولى

الصـوت : حسن التونى

المنـاظر : مجدى ناشد

الموسيقى : فؤاد الظاهرى

التـمـثـيل سميرة أحمد - محمود مرسى - محمود ياسين - توفيق الدقن - محمد السبع - على الشريف - أحمد أباظة - عبد السلام محمد - عبد الخالق صالح - حلمى هلالى - مجدى وهبة - أحمد عبد الحليم

إنتـاج : المؤسسة المصرية العامة السينما - مصر ١٩٧٣

ينبنى فيلم « ليل وقضبان » دراميًا على قسوة مدير أحد الليمانات فى تعامله مع مسجونيه نزلاء الليمان ، فى الوقت الذى تمتد فيه هذه القسوة لتطول علاقته بزوجته فى مسكن الزوجية ، الذى يقع فى منطقة ملحقة بموقع الليمان ذاته ، وكأن هذه الزوجة سجينة أخرى من سجنائه ، مما يدفع الزوجة للاحتماء بأحضان سجين شاب ، كان فى سنته النهائية بكلية الهندسة ، قبل أن يُحكم عليه بخمسة عشر عامًا أشغال شاقة (قضى منها خمس سنوات حتى بداية أحداث الفيلم) إذ أن هذا السجين الشاب يبدأ فى التردد على مقر إقامة أسرة مدير الليمان (المقصورة على زوجته بدون ذرية) . ونفهم من الفيلم أن هذا الشاب يقضى فى الليمان عقوبة ظالمة ، إذ أنه برئ من تهمة القتل ثأرًا التى أُلصقت به . وعندما يكتشف مدير الليمان حقيقة العلاقة بين زوجته وهذا السجين ، إستنادا إلى وشاية رئيس حراس الليمان ، فإن مدير الليمان يدبر مع رئيس الحراس من أجل الانتقام من الشاب بدون أن يتعرض مدير الليمان لأذى قانونى بسبب قتله برصاص مسدسه انتقامًا لشرفه ، فيتفق الإثنان على اصطناع واقعة هروب منسوبة إلى الشاب السجين ، حتى يمكن مطاردته بكلاب السجن الجائعة التى تجهز عليه تماماً .

– ۱ –

إن الموجز السابق يكاد أن يكون صالحًا تمامًا كملخص سريع جداً لمحتويات كل من الفيلم السينمائى والنص الأدبى المأخوذ عنه . ولكن حقيقة الأمر أن الفيلم يكاد أن يقدم شخصياته الرئيسية الأربعة أحادية الجانب ، محصورة بين أحد اللونين الأسود والأبيض ، وهما أيضًا عنصرا شريط الفيلم المرئى المصور بنظام « الأسود / الأبيض » . إن فنان الفيلم (كاتبا سينمائيا ومخرجاً) وهو يصنع فيلمه من خلال الرواية الأدبية « ليل العبيد » للأديب « نجيب كيلانى » ، يعمد أن يعدل من وصف ثلاث شخصيات ، من شخصياته الأربع الرئيسية ، سواء من حيث أوصافها الخارجية (الجسمانية)

أو من حيث خصائصها الداخلية (ملامحها المعنوية وصفاتها النفسية معاً على وجه التحديد) . ومثل هذا الأمر يلفت جانباً في النقد السينمائي ، يكاد أن يكون مقصوراً - حتى الآن - على الناقد السينمائي « على أبو شادى » الذى يشير إلى موقف الفيلم من حيث « تنميط الشخصيات ، وحصرها فى الخير المطلق أو الشر المطلق »[1] . إن فنان الفيلم ينحو إلى تعديل أوصاف شخصيات الفيلم (التى تقوم على فكرة الثلاثى التقليدى : الزوج والزوجة والعشيق) وصفاتهم ، بأسلوب يكرس نوعاً من التباين يصل إلى حد التطرف ، وهو الأمر الذى نرجح أنه وراء الرأى السابق الذى يطرحه الناقد السينمائى ، « على أبو شادى » ، ذلك أن نص الرواية الأدبية لا يقدم أياً من شخصياته الرئيسية فى لون واحد لكل منها ، بل يقدمها متعددة الأوان ، فعلى سبيل المثال تصف الرواية شخصية مدير الليمان بأنه « لم يكن خفيفاً نشطاً وإن تصنع ذلك ، إن بطنه المنتفخ والثنيات التى تخطط علقه ، والشحم الذى يتكاثف حول عينيه ، كلها توحى ببطء حركته ، وتثير الشك فى أن الأمير الاى عبد الهادى بك مدير سجن أبو زعبل كان يوماً شاباً عسكرياً يلفت النظر » بالإضافة إلى ماتشير إليه الرواية عن الوجه المكتنز المتوتر والبلادة التى تشى بها حركاته ، وكذلك تجاعيد الوجه والشعرات البيضاء التى تتكاثر فى رأسه والتبرم الذى يتبدى على ملامحه . كما تشير الرواية إلى مرضه بالسكر وضرورة تعاطى حقنة الأنسولين ، وكذلك تشير إلى إصابته مؤخراً بارتفاع فى ضغط الدم واشتباه فى تصلب الشرايين ، مما يصحبه قائمة طويلة من الممنوعات ، بل إن الرواية تعمد إلى الإشارة إلى أهم خصوصيات مدير الليمان وهى إصابته بالضعف الجنسى ، وقد جاء ذلك على لسان الراوى ذاته فى قوله عن محاولة « عبد الهادى » مغازلة زوجته عنايات » (« سميرة » فى الفيلم) : « لماذا يحاول مغازلتها ، إنه أبعد ما يكون عن الرجل الكامل ، وهى لا تشعر أنها امرأة ولا تستمتع بحقوقها كأنثى وزوجة إلا من شهر لآخر » ، كما جاء ذلك على لسان مدير الليمان ذاته ، وهو يشير إلى أنه يتعاطى نوعاً من حقن الهرمونات المقوية للحالة الجنسية مثل « البراندرين » . ومن جهة أخرى فإن الرواية الأدبية تشير إلى خاصية هامة لزوجة مدير الليمان ، فهى فى الرواية امرأة جنسية شبقة[2] . فى مقابل ذلك ، فإن الفيلم يقدم مدير الليمان متناسق القوام إلى حد المثالية ، وسيم الشكل وتقاطيع الوجه ، لا يعانى مظهره الخارجى من أى تشوهات ، أو حتى أى نوع من الملامح التى تصاحب تقدم السن المرتبط بكهولة أوائل الخمسينات من العمر ، مثل الترهل البدنى ، أو حتى بعض

السمنة ، وما إلى ذلك ، ومجرد اختيار الفنانة الممثلة « سميرة أحمد » لأداء دور زوجة مدير الليمان ، بالإضافة إلى أوصاف الشخصية وأبعادها الواردة فى سيناريو الفيلم ، يوضحان إلى أى مدى ينتقل الفيلم بهذه الشخصية من نطاق الوصف الأدبى لها ، من خلال النص الروائى ، باعتبارها مجرد « امرأة جنسيته شبقة » ، إلى أن تكون ضحية كاملة لعدد من العوامل ليس أقلها القهر النفسى والحرمان العاطفى . إن هذا التغيير فى أوصاف الشخصيتين ينشىء أكثر من محطة من محطات التباين المتعددة فى هذا الفيلم ، فهو بداية ، ينشىء حالة من التباين بين مواصفات الشخصية الخارجية وبين ملامحها الداخلية بالنسبة لشخصية مدير السجن ، بعد أن قدمته الرواية فى حالة اتساق بين مظهره الخارجى ومخبره الداخلى . كما أن هذا التغيير ، وهو يتحرك بشخصية زوجة المدير بالإزاحة نحو المثالية المفرطة ، يرفع من درجة التباين بين شخصيتها وشخصية زوجها ، فالفيلم يرفع عنها شبهة الشهوانية الجنسية ، التى توضح الرواية الأدبية أنها دافعها الرئيسى للبحث عن الارتواء الجنسى لدى أحد نزلاء الليمان فى غيبة الزوج . لذلك ليس بكثير أن يجرد الفيلم شخصية النزيل الشاب ، الذى يعشق الزوجة ، من تلك النتوءات الأخلاقية التى تكشف الرواية الأدبية عنها ، باعتباره نهازا للفرص ، يفخر بكونه عشيقًا لهذه الزوجة الشهوانية ، لذلك فإن الفيلم يقدم هذا الشاب بملامح ملائكية ، أحيانا يبدو فيها أكثر رقة من ملامح الزوجة ذاتها على الشاشة ، فى اللقطات التى تجمع بينهما (ونحن لا نستطيع أن نعفى مكياج شخصية الزوجة وأسلوب تصفيف شعرها من المسئولية عن هذا الإحساس على وجه الخصوص) ، ومن هنا نشعر أيضًا بقدر كبير من إزاحة شخصية هذا الشاب نحو مواصفات مثالية صرف ، فمهما يواجهه زملاء الزنزانة الواحدة بما يطرأ على شخصيته بسبب علاقته بزوجة مدير الليمان ، فإنه ينكر هذه العلاقة ويطويها بداخل صدره سرًا يعتقد أن لا أحد آخر غيره وغيرها يمكن أن يطلع عليه أو يعرفه ، لذلك فإن سيناريو الفيلم يحوله من مجرد شاب حاصل على مؤهل صناعى متوسط فى الرواية الأدبية ، إلى طالب فى السنة النهائية بكلية الهندسة . وإذا كان السيناريو يوضح ، من خلال الحوار على وجه التحديد ، كيف أن رئيس حراس الليمان « الباشسجان « الشلقامى » ، يشعر بالمهانة الشديدة بسبب قيام مدير الليمان بارساله لمراقبة عمل النزلاء بالجبل ، فإن ذلك يبدو تأثيرًا مبتورًا للغاية ، لأن المشاهد لا يعرف ما هى حقيقة المزايا التى يفقدها مثل هذا « الباشجاويش » بسبب هذه الانتقالة ، وهى فى حقيقتها

تحمل جانبًا ماديًا وإن كانت فى أغلبها الأعم تتصل بالجانب « السلطوى » ، وهذا الأخير هو الذى يهم مثل « الشلقامى » . وينشأ عن ذلك أن تزداد شخصية « الشلقامى » تسطيحًا لصالح الشر الكامن فيه ، فتزداد إزاحته نحو الجانب المظلم من الصورة ، بأكثر مما تدفعه به الرواية الأدبية ، لكى نجد أنفسنا أمام سيناريو سينمائى يمتلك خاصية التوازن الكلاسيكى القائم على التماثل بطريقة التطابق (تقريبًا) بين نصفى الصورة ، إذ أن السيناريو يقسم عملنا الفنى بين شخصياته الأربع ، على قسمين ، بالتساوى التام تقريبًا ، عندما يضع كلاً من مدير الليمان ورئيس سجانيه أو حراسه فى جانب ، ويضع فى مقابلهما ، فى الجانب الآخر ، زوجة المدير والشاب الجامعى المسجون ، لتنقسم الصورة إلى قسمين متساويين بين الأبيض والأسود ، خالية تماما من المناطق الرمادية ، وهذا هو ما يمكن أن نعبر عنه بأنه التطرف فى التباين ، بإزاحة المناطقة الرمادية نحو أحد جانبى الصورة ، ما بين الأسود والأيض ، فتزداد المناطق الرمادية المجاورة للأسود اعتمامًا لتصبح سوداء تمامًا ، وتزداد تلك المناطق الرمادية الأخرى المجاورة للأبيض نصوعًا لتصبح بيضاء تمامًا .

وهذا هو ما يتجه إليه فنان الفيلم فيما يقدمه من مرئيات سينمائية يحقق بها فيلمه ، فتأتى متسقة مع اتجاه السيناريو ذاته نحو تحقيق نفس هذه المواصفات فى شخصيات فيلمه الرئيسية ، فنحن إزاء فيلم « ليل وقضبان » ، نعايش حالة خاصة من حالات التباين فى المرئيات السينمائية ، الذى يصل إلى حد التطرف ، وهو نوع من التطرف لايتصل بفكرة التباين الضوئى فحسب ، وإنما يتصل بأغلب العناصر المرئية المؤثرة فى الصورة السينمائية ، فيسرى على الحجوم ، أو ما يعرف عادة بالمبالغة فى المنظور التى تنشأ عن التصوير بالعدسة قصيرة البعد البؤرى . كما يسرى على زوايا التصوير على الأخص فى علاقتها التقليدية بمستوى النظر ، وكذلك يسرى – إلى حد ما – على حركة الممثل فى بعض مشاهد الفيلم .

- ٢ -

ونحن نستطيع أن نعرف ، بعد أن نستمتع بقراءة الفيلم بامعان ، أنه حسنٌ جداً أن يغير فنان الفيلم عنوان النص الأدبى الروائى « ليل العبيد » إلى اسم « ليل وقضبان » ، عندما حوله إلى فيلم سينمائى طويل ، فمن المناسب تماماً أنه يحتفظ بكلمة « ليل » ، لأن الفيلم - هنا - هو ليل دائم بالفعل ، يبدأ مع أول مشهد له فى الليل ، وعندما ينتهى مع آخر مشاهده فإنه ينتهى ليلاً أيضًا . ومابين ليل وليل ، فإن أى نهار فى الفيلم عادة ما يحمل ذلك اللون الأسود المعتم القائم ، الذى يرثه النهار (فى الفيلم) من ظلام ليله المطبق وسواده . وهذا هو ما يؤكده الفيلم دائمًا ، وهو يتجه عادة نحو التباين فى الإضاءة إلى حد التطرف فعلاً ، سواء ليلاً أو نهاراً ، فى الداخل وفى الخارج ، ففى الليل تغرق شاشة العرض فى السواد / الظلام إلا من بقع ناصعة (أو بيضاء) تؤكد هذا الظلام الدامس . وفى النهار ، مهما كانت الشاشة بيضاء (أو ناصعة) ، فإن فنان الفيلم دائمًا يرصعها بتلك البقع (وغالباً المساحات) السوداء أو القاتمة إلى حد الاعتام ، صغرت أم كبرت .

فإذا كانت ملابس الشخصيات القاتمة إلى حد السواد ، تصبح جزءًا من ظلام الشاشة فى مشاهده الفيلم الليلية ، فإن هذه الملابس ذاتها لا تتوانى ، فى المشاهد النهارية ، عن أن تتكفل بتذكيرنا بسواد هذا الليل عندما تتناثر أجساد نزلاء الليمان بين صخور الجبل ، وعندما تسيطر أجسام حراس الليمان بملابسهم القاتمة على أغلب مساحة الصورة فى أغلب مشاهد الفيلم النهارية ، فالليل يمتد بسواده إلى النهار ، عبر ملابس نزلاء الليمان وحراسهم من العسكر على السواء .

ومن الأمور التى لابد أن تكون قد أصبحت واضحة ، استناداً لما سبق أن ذكرناه ، أن فنان الفيلم لن يجد غير طبقة الإضاءة المنخفضة[٣] ، يحقق من خلالها فكرة هذا الليل للانهائى التى يتبناها الفيلم بصفة عامة ، ومن المسلم به أن تتحقق فكرة طبقة الإضاءة المنخفضة فى المشاهد الليلية (الخارجية والداخلية على السواء) بوضوح ، من خلال السيطرة على الظلام ذاته ، بحكم تواجده الطبيعى ، من خلال علاقة مكان التصوير بالضوء ، سواء بانعزال موقع المكان عن الضوء الذى يمكن أن يكون موجوداً فى الحيز الفراغى الذى يحتوى هذا المكان (سواء كان الضوء طبيعياً أو صناعيًا) أو بانحسار الضوء عن موقع المكان ذاته . وفى أغلب مشاهد الفيلم الليلية يصل التباين بين مناطق الضوء والظلال ، من خلال توزيع مساحات النصوع الضوئى ، إلى أقصى مدى ، لكى تتحول شاشة العرض السينمائى إلى درجتين من درجات النصوع ، تمثلان طرفى هذا النصوع ، وهو فى حالتيه القصوى (الأبيض)

والدنيا (الأسود) . إن المشهد الافتتاحي في الفيلم يؤكد الحقيقة المزدوجة التي أشرنا إليها (طبقة الإضاءة المنخفضة ، التطرف في التباين الذي غالبًا ماتختفي معه التدرجات الرمادية بين اللونين الأسود والأبيض) ، إن لوحات الأسماء الخاصة بالفيلم تظهر على افتتاحية التي تتمثل في جسم الجبل خلال الليل ، حيث يقوم ككائن أسطوري ضخم أسود اللون ، ينشر جناحيه السوداوين على أطراف الشاشة ، ولايترك متنفسًا في مساحة الصورة سوى لسماء أقل منه في درجة الإسوداد ، لالشيء سوى لتأكيد سيطرة هذا الكائن الأسطوري الأسود على مساحة الصورة ، ولكي يمنحنا فرصة أن نراقب تلك الكتلة السوداء المتناهية في الصغر ، التي تبدأ في الظهور على حافة الجبل السوداء ، التي تتلامس مع الأفق الأقل قليلاً في اسوداده ، وذلك بعد انتهاء لوحات الأسماء ، فنميز - بالكاد - أن هذه البقعة المتحركة عبارة عن شبح إنسان يعدو بصعوبة ليتخطى هذه الحافة العلوية إلى الجهة الأخرى منها . فإذا ظهرت نتفات من السحب البيضاء الثقيلة ، فإن نصوعها الطاغي وسط هذا الظلام البهيم ، يرفع من درجة الإحساس بشدة وطء ظلمة الجبل التي تتفوق على ظلمة سماء الليل ذاتها . ومع استمرار حركة ذلك الكائن الصغير ، ونحن نسمع على شريط الصوت نباح كلاب متعددة ، لابد أن نستنتج أن هناك مطاردة ما ، خاصة أن هذا المشهد يبدأ بداية فعلية من خلال لوحة مكتوبة على افتتاحية هذا المشهد تقول : « *أحد السجون في الأربعينات* » ، ثم يتيح لنا فنان الفيلم أن نتأكد من هذا الاستنتاج ، من خلال لقطة لهذا الكائن ، عن قرب ، تظهره في منظر متوسط وهو يجاهد لكي يقترب من حافة الجبل العلوية ، أملاً في عبورها وهربًا من الكلاب المقتربة ، التي يتيح لنا فنان الفيلم أن نرى بعضًا منها من خلال لقطة أخرى . إن فنان الفيلم يعمد أن يقدم لنا نتفات السحب اليضاء في اللحظة التي تشكل آخر بارقة أمل في استكمال الهروب لدى المطارد الهارب . إنها (نتفات السحب) ومضات تبرق ساطعة (على نحو ما) ولاتلبث أن تختفي في اللقطات اللاحقة التي تشكل ختام هذا المشهد ، فالكلاب تلحق بالهارب لتنهشه نهشًا بعد أن تخور قواه عن المقاومة ، أية مقاومة ، فإذا كان لابد من إظهار حراس الليمان الذين يطاردون الهارب في هذا المشهد ، فإن فنان الفيلم يعمد أن يظهرهم ، وهم ثلاثة من راكبي الخيول ، وكأنهم الجزء المتحرك من الكائن الأسطوري الضخم الأسود ، الذي يسيطر على فراغ المشهد ، فمن خلال التحكم في العلاقة الضوئية بين جسم الجبل والسماء من خلفه ، يحدد خط الأفق الواضح الذي

يفصل بينهما تظهر السماء (فى هذه اللقطة على وجه التحديد) أكثر نصوعًا من جسم الجبل ، لكى يظهر الحراس الثلاثة على خيولهم كزوائد سوداء متحركة على حافة الكائن الأسطورى الأسود ، فلا يختلف المطادرون الثلاثة فى درجة اعتامهم المتناهية عن درجة اعتمام الجبل ، ويزيد على ذلك أنهم يؤكدونها بحركتهم على جيادهم فوق حافته .

وفى هذا المشهد الافتتاحى للفيلم لا يقتصر اتجاه فنان الفيلم نحو التطرف فى التباين على فكرة الإضاءة (من خلال الطبقة المنخفضة) ، وإنما تشمل أكثر من مظهر آخر من عناصر الصورة السينمائية ، فاللقطة الافتتاحية فى المشهد ذاته تقدم حالة من حالات التباين القصوى بين حجوم الموضوعات فى الصورة السينمائية ، فكما ذكرنا فإن الجبل لايسيطر بلونه الأسود فقط على الصورة ، بل بحجمه أيضًا ، الذى يؤكد سيطرة هذا اللون الأسود ، وذلك فى مقابل مايقترب من مساحة نقطة غير منتظمة الشكل متحركة ، هى ذلك النزيل الهارب ، فنحن إزاء نقطة سوداء تحاول أن تعبر حافة جسم أسود ضخم ، ينعدم التناسب بين حجميهما انعدامًا تامًا . إن فنان الفيلم يؤكد على هذا التطرف فى التباين بين الحجمين ، عندما يعمد إلى تأكيد سيطرة الجزء الظاهر من جسم الجبل على أكبر مساحة ممكنة من الصورة، فلا يسمح إلا بشريط ضيق متعرج ، أخف قتامة من جسم الجبل يمثل سماء الليل داكنة الظلمة ، يؤكد به على ضخامة الجبل . نحن نستطيع أن تقدر مدى اجتهاد فنان الفيلم فى تصميم هذه اللقطة ، على هذا النحو ، عندما نتابع الشاب الجامعى المسجون ، وهو يؤنب زملائه من نزلاء العنبر (أو الزنزانة) ويصفهم بأنهم « مجرد حشرات » وهو يقول لهم : « كلكم مجرد حشرات عايشين فى بطن الجبل وحتموتوا برضه فى بطن الجبل » . إن المتأمل فى هذه اللقطة الافتتاحية ، التى لا تشكل افتتاحية مشهد فحسب ، بل افتتاحية الفيلم كله ، من المرجح أن ينتابه إحساس بهذا المعنى أو بمعنى قريب منه ، ولكنه – فى كل الحالات – لابد أن يتذكر هذه اللقطة (وهذا المشهد بأكمله) وهو يستمع إلى هذه العبارة فى أحد مشاهد الفيلم اللاحقة .

ولا يقتصر التباين فى حدود تطرفه القصوى ، فى هذا المشهد الافتتاحى ، على تباين الإضاءة ، أو تباين أحجام الموضوعات داخل اللقطة الواحدة ، ولكن التطرف فى التباين يمتد إلى العلاقة بين مقاسات المناظر (أحجام اللقطات) داخل هذا المشهد ،

وبالتحديد بين لقطتى بداية المشهد ونهايته ، فإذا كان المشهد يبدأ بلقطة من فئة « المنظر العام البعيد جداً » ، يظهر من خلالها شخص السجين الهارب فى صورة نقطة صغيرة جدا (غير منتظمة الشكل) تتحرك على الجبل ، فى محاولة اتمام الهروب ، فإن فنان الفيلم يختتم مشهده ذلك بلقطة تحتوى على منظر كبير جداً ليدى السجين الهارب الذى يستسلم - منهكًا - لنهش الكلاب ، لتعلن يداه المدممتان عن الاستسلام للهزيمة فى نهاية المطاردة غير العادلة من الكلاب المتوحشة للسجين المنهك . إن التطرف ينال التباين بين لقطتى بداية المشهد ونهايته ، فكل جسم السجين المطارد يظهر كنقطة صغيرة يتحرك على مساحة الشاشة (البداية) وتظهر يداه فقط لتملأ كل مساحة الشاشة وهما شبه ساكنتين (النهاية) . وما بين هاتين اللقطتين أيضًا يصل التطرف فى التباين إلى فكرة الحركة ذاتها ، ففى الأولى تتحرك النقطة السوداء غير المنتظمة (السجين الهارب) بمنتهى السرعة والعنف (رغم الإنهاك) وفى آخر لقطة تستكين اليدان المدممتان ، ومع عنف الحركة وسرعتها يكون الأمل فى الإفلات قائمًا ماثلاً أمام الهارب ، ومع سكون الحركة (ربما إلى حد الموات) تخمد جذوة المقاومة إعلانًا عن التسليم بالهزيمة .

- ٣ -

وعلى الرغم من سطوة الجبل على أحداث الفيلم ، خاصة من خلال سطوته على أفكار نزلاء الليمان الذين يعملون فى تقطيع أحجاره (التى لا تنتهى - على حد قول أحد النزلاء - إلا عندما يحين يوم القيامة) هذه السطوة التى تسيطر على مشاعرهم نهاراً تحت وطأة شقاء العمل ، وليلاً فى التفكير فى وطأة شقاء النهار التالى ، وهى السطوة التى لم يكتف فنان الفيلم بالتعبير عنها مرئياً ، فقام بنوع من الإلحاح الصوتى للتأكيد عليها تكراراً ، مخلاً بالفن ، من خلال حوار الشخصيات فى أكثر من مشهد فى الفيلم ، على الرغم من ذلك كله فإن الجبل لا يظهر فى الفيلم ، من بعد ظهوره ليلاً فى المشهد الافتتاحى الفيلم ، سوى فى مشهدين نهاريين ، ولكننا ، ونحن لابد أن نقر بأن العبرة بالكيف وليس بالكم ، سنجد أن الفيلم لم يكن بحاجة فعلية لأكثر من هذين المشهدين النهاريين للجبل ، خاصة أن أولهما هو مشهد طويل من جهة زمن العرض على الشاشة ، مركب من حيث التكوين ، فهو « مشهد كلى عام » (إذا

صحت هذه التسمية أوصح هذا الوصف) يحتوى على « مشاهد جزئية خاصة » ، فهناك النزلاء من مساجين الليمان الذين يتناثرون على أرض الجبل الصخرية يعملون فيها تكسيراً أو تقطيعًا ونقلاً ، وهناك ذلك اللقاء بين زميلى المهنة : « الشلقامى » رئيس حراس الليمان وزميله من حراس المساجين بالجبل ، وهناك مشاهد عابرة متناثرة لمرور الضباط وعدد من الحراس الخيالة ، يتحركون فى دورايتهم الراكبة على الجياد ، وهناك تلك اللقاءات المسروقة بين زملاء الزنزانة الواحدة : « أحمد » ورفاق محبسه . وهناك ذلك المشهد (الذى يكتسب أهمية خاصة من خلال تكوينه التشكيلى) الذى يظهر فيه مدير الليمان على جواده فى الجبل ، لأول مرة فى الفيلم ، وكذلك المشهد الذى يبدأ باعتداء « الشلقامى » بالسوط على « أحمد » ، ويمر بتعنيف « اليوزباشى (النقيب) فؤاد » للشلقامى ، وينتهى بتعارض وجهات نظر كل من « فؤاد » ومدير الليمان فى شأن معاملة المسجونين . ربما لانكون مبالغين ونحن نرى أن هذا المشهد « الطويل المركب » يصلح للدراسة الأكاديمية للسينما ، بكل فروع فنونها المعروفة (سيناريو ، إخراج ، تصوير ، مونتاج ، صوت ، تنسيق مناظر) .
وإنما يعنينا – هنا – فى هذا المشهد الطويل جداً ، متعدد الأحداث ، أن نتابع فكرة التطرف فى تباين المرئيات السينمائية ، التى نرى أنها الظاهرة العلنية المسيطرة على هذا العمل الفنى ، ونحن نتغاضى بالطبع عن افتتاحيته التى من المفترض أنها تحمل معنى مزدوجًا ، فهى مادياً ومرئيًا تشير بصفة مباشرة إلى ذلك التفجير الذى يتم أحداثه فى جزء من الجبل ، لكى يتم الحصول عن طريقه على قطع ضخمة من الحجارة ، يقوم نزلاء الليمان بتكسيرها إلى قطع أصغر قابلة للاستخدام ، فى الوقت الذى يقوم فيه نزلاء آخرون بجمع الشظايا الصغيرة ونقلها لتتجمع استعداداً لتحميلها إلى خارج الموقع فى وقت لاحق ، ولكن هذا التفجير ، وهو يأتى لاحقًا مباشرة لذلك المشهد الليلى الذى يدور بين المأمور وزوجته فى غرفة نومهما ، يطارحها فيه الغرام ، فتشمئز منه ، فينتهى الأمر بمواقعته لها جنسياً بدون رضائها بأسلوب يتسم بالعنف ويحمل قدراً غير قليل من عوامل التنفير (سنعود إليه لاحقاً) ويصبح الأمر فى النهاية شكلاً من أشكال الاغتصاب الذى يمكن أن نطلق عليه مسمى « الاغتصاب الشرعى » من زوج لزوجته ، يعقبه مباشرة لقطة الانفجار فى الجبل الافتتاحية هذه . ربما نستطيع أن نبحث عن معنى هذا الانفجار داخل نفس الزوجة وفى انتهاكها الروحى الذى لابد أن يكون نتيجة منطقية لانتهاكها الجسدى ، ولكن المشكلة الأساسية فى تلقى

مثل هذا الانفجار ، فى هذا التوقيت الفيلمى ، أنه يرتبط فى ذهن المتفرج التقليدى ، الذى تربى على تاريخ طويل من وسائل التعبير السينمائية عن اللقاءات الجنسية بكل أنواعها وأشكالها ، تاريخ يقدم له مثل هذا الانفجار تعبيراً عن المواقعة الجنسية ذاتها بأكثر من أن تكون تعبيراً عن ما هو أبعد من هذه المواقعة المادية .

فإذا انتقلنا إلى ما بعد هذه الافتتاحية ، سنجد أنفسنا إزاء تأكيد مرئى جديد على تلك الفكرة التى سيقوم بترديدها لاحقًا المسجون الشاب « أحمد » خلال مشادة بين رفاق المحبس الواحد ، وهى أن نزلاء الليمان « مجرد حشرات فى بطن الجبل » ، إن هذا المشهد النهارى للجبل المكون من الحجر الجيرى الأبيض ، هو هو ذاته ، بنزلاء الليمان المتناثرين فيه ، مانكرناه سابقًا عن الشاشة البيضاء الناصعة المرصعة ببقع سوداء لا تترك جانباً مستقطعًا واحداً ، مهما صغرت مساحته ، بدون أن تحتلها هذه البقع السوداء التى تمثل نزلاء الليمان بملابسهم القاتمة يعملون فى صخر الجبل . والحقيقة أننا عندما نطالع النص الأدبى لرواية « ليل العبيد » سنجد أنه يذكر أن وقائع الرواية تحدث فى « ليمان أبى زعبل » ، الذى يقوم نزلاؤه من المساجين فى تقطيع صخور جبل أبى زعبل نهاراً . والحقيقة أن خيال الأديب ، وهو يختار المكان الذى تقع فيه الأحداث مرئياً ، خيال بالغ الخصوبة ، شديد الحساسية ، قوى التعبير (فى نفس الوقت) خاصة وهو يؤكد على فكرة « الليل » بظلامه ووحشته وبرودته وقسوته أيضاً ، فالحجارة فى « جبل أبى زعبل » هى حجارة بازلتية ، تنتمى إلى الصخور النارية ، ذات الصلابة المتناهية، سوداء اللون (إنها الحجارة التى استخدمت كثيراً فى رصف كثير من الشوارع القديمة بالمدن فى شكل قوالب صخرية سوداء ، وهى التى لا تزال تستخدم ، بعد تسكيرها لشظايا صغيرة جداً فى أعمال رصف الطرق بنظام الأسفلت) . إن الأديب « نجيب كيلانى » يختار جبل أبى زعبل بصخوره السوداء امتداداً لليل الذى يعنيه فى روايته ، فهو - إن صح التعبير - « ليل النهار » أو هو بذاته « النهار الأسود » . يزيد على ذلك أن صلادة « البازلت » أشد قسوة من صلابة الحجر الجيرى الأبيض اللون الموجود فى جبل آخر مثل جبل « طره » ، الذى تم تصوير الفيلم فيه ، ذلك أن أكثر الصخور صلابة هى الصخور النارية مثل « لجرانيت » و « البازلت » ، فى مقابل هشاشة الصخور الرسوبية مثل « الحجر الجيرى » . إن جبل « أبى زعبل » البازلتى يحمل من اللون سواده ومن تماسك الصخور

صلادتها الفائقة ، فيتسق مع التعبير الأدبى عن مرئيات النص الروائى ، بما يشحذ خيال القارئ إلى حد كبير من تخيل المرئيات التى يصفها النص الأدبى . ولكن فنان فيلم « ليل وقضبان » يحسن الاختيار تماماً وهو يتخذ من جبل « طره » الجيرى موقعاً للتصوير ، يعبر عن الأحداث الروائية التى تقع فى منطقة الجبل ، فليس من المناسب - مرئياً - أن نضع نزلاء السجن بملابسهم الزرقاء القاتمة فى الطبيعة ، السوداء تماماً فى الصورة الضوئية عالية التباين على طبقة من الصخور البازلتية السوداء (ربما يتغير الموقف لو كان الفيلم يتم تصويره بالألوان ، فالأمر لابد أن يكون مختلفاً بكل تأكيد) . بالإضافة إلى ذلك ، فإن تحقيق فكرة التباين الضوئى (خاصة ونحن إزاء حالة خاصة منه تصل إلى حد التطرف) لايتوافر من خلال تقارب الألوان (أسود - أزرق قاتم) . لذلك نقول أن اختيار فنان الفيلم جبل « طره » مكاناً لتصوير مشاهده الجبلية ، هو اختيار موفق بكل المقاييس الفنية ، فيتسق تماماً مع الظروف المادية الواقعية (ثياب المساجين الزرقاء القاتمة) ومع الاتجاه الفنى نحو تحقيق فكرة التباين فى عناصر الفيلم المرئية .

ولا يقتصر التباين بين الأسود والأبيض ، الذى يصل إلى حد التطرف (باختفاء أية مساحة ذات درجة ما من تدرجات اللون الرمادى من سطح الصورة) على العلاقة بين ملابس المساجين (الزرقاء) القاتمة وصخور الجبل البيضاء الناصعة ، وإنما يمتد أيضاً إلى ملابس الحراس من الجنود بمختلف فئاتهم وملابس ضباطهم أيضا ، فلعلنا نلاحظ أن فنان الفيلم يصور حراس الليمان وضباطه بالزى الشتوى ، الذى يميل إلى القتامة من خلال اللون الزيتى ، فيمتص اللون والنسيج الصوفى ذاته الأضواء الساقطة عليه بأكثر مما يعكسها ، فيكاد أن يتساوى فى درجته مع نفس التأثير الذى يحدثه لون ملابس المسجونين ، مع الاتجاه إلى رفع درجة التباين اللونى فى الفيلم أسود / أبيض إلى حدها الأقصى ، فتتم إزاحة ألوان ملابس الحراس وضباطهم نحو الحد الأدنى من الكثافة على شريط الفيلم السينمائى الموجب ، فتبدو صورة هذه الملابس سوداء أو قريبة جداً من اللون الأسود .

ومن جهة أخرى فإن التباين بين الأسود والأبيض ، فى هذا المشهد الطويل ، لا يقتصر على المسجونين وجنود الحراسة بمختلف فئاتهم ، وإنما يشاركهما فى ذلك

أجسام أخرى ، وهذه الأجسام عندما تظهر فى المشهد سوداء (أو قاتمة إلى حد السواد) لا تظهر فى شكل بقع صغيرة جداً متناثرة ، ولا حتى فى شكل أجسام محددة لوقوعها على مسافة من آلة التصوير أكثر قرباً (نسبياً) من أجسام المساجين ، وإنما تظهر هذه الأجسام فى صورة مسيطرة على مساحة ا لصورة ذاتها ، فنحن إزاء أجزاء من أجسام الجياد التى يمتطيها بعض حراس الليمان ، وهى جياد ذات ألوان قاتمة ، تكاد أن تتحول إلى الأسود على شاشة العرض . وكذلك تظهر هذه الأجسام ، فى الصورة المسيطرة باسودادها ، ممثلة فى أجسام بعض الحراس التى تتسيد الصورة بملابسها ، وأجسام الضباط الذين يتناوبون المرور على أعمال الجبل ، بما فى ذلك كل من قائد الليمان وضباطه .

وإذا كان هذا هو حال التباين الضوئى / اللونى فى هذا المشهد الطويل المركب ، فإن التباين بين الحجوم يبد واضحاً فيه بشدة ، إلى حد التطرف أيضاً ، ذلك أن فنان الفيلم ينجو إلى توسيع الفارق بين حجوم نزلاء الليمان وحجم الجبل الذى يبدو غير متناه ، وذلك بالتصوير بالعدسة قصيرة البعد البؤرى لمناظر عامة بعيدة جداً ، تذكرنا بمقولة السجين الشاب « أحمد » عن نزلاء الليمان « حشرات فى بطن الجبل » . وكذلك بالتصوير بنفس هذه العدسة مع وجود أجسام الحراس أو أجسام الضباط أو أجساد الخيول على مسافة قريبة جداً من آلة التصوير ، ليتحقق نوع واضح من حالات تطبيق فكرة المبالغة فى المنظور التى ترتبط بهذا النوع من العدسات قصيرة البعد البؤرى (٤) ، فيظهر الجزء المصور من جسم مدير الليمان فى حجم مبالغ جداً فى كبره ، فى مقابل تلك النقاط السوداء ، ونكون أمام تكوين صورى يظهر فيه ظهر مدير الليمان (راكبا جداده) فى منظر كبير فى مقدمة الصورة (من جهة المتفرج اليسرى) بينما يظهر نزلاء الليمان فى منظر بعيد جداً ، فى شكل شظايا سوداء صغيرة جداً وساكنة عندما نسمع نداء « انتباه » إعلاناً عن وصول مدير الليمان . لذلك نجد أن فنان الفيلم ، فى موضع آخر من نفس هذا المشهد الطويل المركب ، يعمد إلى تحريك أحد حراس المساجين فى المكان ، ليعبر إطار الصورة منفرداً من إحدى حافتيه الجانبيتين (القائمتين) إلى الحافة الجانبية المقابلة ، ليؤكد على تباين الحجوم هذا .

ولكن فنان الفيلم يؤكد على حقيقة إنسانية هؤلاء المساجين من نزلاء الليمان ، وذلك عندما تقترب منهم آلة التصوير فى تكوينات مقاسات المناظر السينمائية (أحجام

اللقطات) التى تبدأ بالمنظر العام وتنتهى بالمنظر القريب . إنها أيضا اللقطات الوحيدة فى المشهد التى يبدو فيها بعض المساجين على القرب من بعضهم البعض ، يتكلمون وينفعلون ، بعضهم يحرض بعضاً ، وبعضهم يهدىء من روع البعض الآخر ، فهم فى مثل هذه اللقطات ليسوا الشظايا السود أو المتناثرة على صخور الجبل البيضاء .

وإذا كنا فى المناظر البعيدة جداً لانستطيع أن نميز حقيقة حركة المسجونين فى الجبل ، إذ لايمكن التأكد من ما إذا كانوا يتحركون فعلا أم لا ، فإذا تأكدنا من أنهم يتحركون ، فمن الصعب أن ندرك نوع الحركة ومدى حيويتها ونشاطها . لذلك فإننا لانستطيع الوقوف على طبيعة حركتهم إلا عندما نقترب منهم عن طريق آلة التصوير من خلال عدد من اللقطات ذات المناظر المتوسطة وذات المناظر الكبيرة وما بينهما ، فتظهر حركة البعض منهم قوية وتتصف بالحيوية وهم يكلون فى قطع الحجارة والتعامل معها (وجها لوجه) سواء ونحن نتابع حركة الآلات اليدوية التى يستخدمونها لهذا الغرض ، أو ونحن نتابع حركة أياديهم وحدها . وفى المقابل فنحن نلاحظ أن حركات البعض الآخر من هؤلاء المسجونين تبدو متثاقلة ، تتحول إلى البطء الملحوظ ، إلى حد التراخى ، فى حركة نقل شظايا الحجر بالمقاطف من مكان إلى آخر .

وفى هذا المشهد يؤكد فنان الفيلم ، من خلال متابعة حركة إثنين من حراس المسجونين معاً ، على التباين بين الحجوم من جهة والحركة من جهة إخرى فى نفس الوقت فيبدو « الشلقامى » (رئيس حراس الليمان) وزميله يسيطران بحجمهما على محتوى الإطار ، فى مقابل الشظايا السوداء المتمثلة فى نزلاء الليمان ، وفى نفس الوقت فهما يسيطران على حيوية الإطار من خلال حركتهما المستمرة بين النزلاء .

وفى أحد المشاهد الجانبية المكونة لهذا المشهد الطويل المركب ، يبالغ « الشلقامى » فى قسوته على المساجين فيعمل فيهم بسوطه ، وهو ينفس بذلك عن غضبته الشرسة بسبب تكليفه بالعمل فى الجبل على الرغم من أنه « باشسجان الليمان » أو كبير حراسه ، إلى أن ينتهى « الشلقامى » بأن ينهال بالسوط على السجين الشاب « أحمد » ، الذى يتراجع سريعًا عن محاولة مقاومته استجابة لنصيحة أحد رفاق محبسه ، فيسقط أرضًا وهو يحاول أن يتوقى ضربات السوط القاسية ، بينما يمعن « الشلقامى » فى ضربه بالسوط ، فلا يتوقف إلا على ذلك النداء الصارم الحازم من « اليوزباشى فؤاد » الذى يلومه على هذا الأسلوب المرفوض . وفى هذا المشهد الجانبى

يبرز فنان الفيلم مضمونه النفسى والحسى معاً من خلال عدد من المقابلات المرئية التى تمثل وجهًا من وجوه التباين إلى حد التطرف ، فبينما يمارس « الشلقامى » استخدام سوطه من خلال الحركة العنيفة ، يركن المسجون إلى السكون متوقفًا عن المقاومة اتقاءً لأية عاقبة محتملة ، وبينما يتقدم « الشلقامى » بقوة وعنف يتقهقر المسجون بتخاذل وخوف ، وأخيراً فإن فنان الفيلم كان يستطيع أن يصمم مشهده من خلال حركة الشخصيتين (الشلقامى - أحمد) على النحو السابق مع استمرار شخصية المسجون « أحمد » فى الوضع القائم رأسياً ، إلا أن تصميم الحركة ، على نحو ما يقدمه فنان الفيلم فى مشهده السينمائى ، يؤدى إلى تعثر « أحمد » وسقوطه على الأرض ليستمر زاحفاً ، وهو يكاد أن يكون لصيقا بأرض الجبل الصخرية ، منسحباً من أمام وجه « الشلقامى » يظل منتصبًا فى وضع « عمودى » داخل إطارة الصورة ، وهو يمثل سطوة الجبل ذاته ، وهو يستمد تسلطه وهيمنته من انتسابه إليه ، فى مقابل المسجون الراقد أفقيا على الأرض الصخرية ، ملتصقًا بها ، فيكاد أن يكون جزءًا منها ، أو أنه يرتبط به مصيرياً (أليس هو الذى يصف نزلاء الليمان بأنهم حشرات فى بطن الجبل ؟) فهل نستطيع أن نستشعر أن « أحمد » بوضعه هذا فى علاقته مع الجبل يرهص بفكرة الفناء به وفيه فى نفس الوقت ؟!

وأخيراً فإن لنا أن نلاحظ أن أغلب زوايا التصوير فى هذا المشهد الطويل المركب هى من أعلى مستوى النظر ، ولكننا نلاحظ فى نفس الوقت أنها تقترب من حدها الأقصى الذى يمثل « زاوية التصوير المشرفة » التى تصور ماهو عبارة عن مسقط أفقى لمكان التصوير أو مجاله ، ويظهر تأثير هذا الاستخدام المتطرف لزاوية التصوير فى تلك اللقطات المتكررة لنزلاء الليمان يرصعون أرض الجبل الصخرية كنقط سوداء غير منتظمة الشكل تكاد أن تكون غير متناهية العدد . ويصل الحس التشكيلى لدى فنان الفيلم إلى واحدة من نهاياته القصوى أو ذراه المتميزة فى الفيلم ، فى تلك اللقطة التى يستجيب فيها كل الموجودين فى الجبل لنداء « انتباه » فيتوقفون جميعًا عن الحركة ، لتصبح شاشة العرض لوحة تشكيلية من المساحة البيضاء المرصعة بشطايا سوداء صغيرة متناثرة تكاد تكون غير متناهية فى عددها ، لتنتهى اللقطة بتلك الكتلة السوداء (أو الداكنة إلى حد السواد) التى تمثل مدير الليمان وهو يسيطر بتكوينه الجسمانى على مكونات المنظر ، وهو يشرف على المكان من علٍ .

وفى ثانى مشاهد الجبل النهارية (الثالث بصفة عامة) يستمر نفس التأثير الرئيسى السابق فى المشهد الأول النهارى ، وهو تلك النقط والشظايا السوداء التى ترصع جسم الجبل الناصع ، متحركة أو ثابتة . ولكن الذى نلاحظه أن المسجون « عبد الحميد » هو الذى تدور حوله أحداث الجبل فى هذا النهار ، فإذا كان المشهد يبدأ « بالشلقامى » فى حالة حركة نشطة وهويجلد النزلاء بقسوة ، فإننا سريعاً مانصاحب « عبد الحميد » الذى يجلس متعباً من مشقة العمل فى الجبل ، ويتوالى رفاق المحبس عليه ، مارين به فى جلسته هذه ، وهم يعبرون عن سخطهم على « الشلقامى » وتصرفاته ، واحداً تلو الآخر ، حتى يصل « أحمد » ليقف بجواره مواسياً إياه ، فيجدها « الشلقامى » فرصة طيبة لينهال بالسوط على « أحمد » ، وإزاء هذا العنف الهستيرى ، يجد « عبد الحميد » نفسه مندفعاً بقوة للحيلولة بين « الشلقامى » و «أحمد » ، فيلقى بـ « الشلقامى » أرضًا ، ثم يسارع بالتقاط حجر ضخم من على الأرض الصخرية يريد أن يلقيه عليه (أو ربما يهدده به) ولكنه يتلقى رصاصة من سلاح أحد الضباط بالموقع ليسقط صريعًا . وإذا كانت العلاقات المرئية فى هذا المشهد لا تحقق فكرة التباين ، فيما عدا المنظر العام البعيد للنزلاء على أرض الجبل ، إلا أن عنصر الحركة فيه ، التى تبدو عنيفة وقريبة من التعادل بين طرفى الاشتباك (عبد الحميد - الشلقامى) ، هذا العنصر ينتهى إلى إجهاض هذا التعادل ذاته ، فرصاصة الضابط تحسم الاشتباك لصالح « الشلقامى » فى النهاية . فإذا كانت نهايات هذا المشهد تحمل نوعًا من « الترديد التشكيلى » لبعض نهايات المشهد النهارى الجبلى السابق ، فإنها لا تحمل نفس المعنى ، ولا تكتمل بنفس النهاية أو بنهاية قريبة منها ، فنحن نتذكر أن « الشلقامى » فى المشهد السابق يتمادى فى الاعتداء بالسوط على « أحمد » حتى يطرح الأخير أرضا ، فيستمر فى جلده ، وفى هذا المشهد يتعامد « الشلقامى » مع الأرض بينما يتطابق « أحمد » معها ، وهو ما يناظره تعامد (عبد الحميد » مع الأرض وتطابق « الشلقامى » معها فى المشهد النهارى الأخير ، فإذا كان « ا لشلقامى » ، يكاد أن يجهز على « أحمد » بسوطه وهو يجلده بطريقة هسيتيرية ، فيتوقف عن فعله بنداء من الضابط « فؤاد » ، ففى المقابل يكاد « عبد الحميد » (على الأقل ظاهرياً) أن يجهز على « الشلقامى » ويتوقف عن فعله برصاصة أحد ضباط الليمان بالجبل ، لذلك فإن التشابه التشكيلى فى الحالتين لايحمل نفس المعنى ، فـ « الشلقامى » يتوقف بنداء ، و « عبد الحميد » يتوقف برصاصة ،

فهذه هى قيمة المسجون هنا فى هذا الفيلم . فإذا قارنا بين النهايتين التشكيليتين السابقتين (توقف « الشلقامى » « بنداء الضابط - توقف « عبد الحميد » برصاصة الضابط) سوف نكتشف نوعًا من التباين إلى حد التطرف بينهما ، « فالمعتدى » فى الأول يتوقف عن فعله الأثيم منتصبًا واقفًا لا يكلفه الأمر سوى بعض عبارات اللوم من الضابط ، التى لا تأثير لها بالنسبة لشخص مثل « الشلقامى » ، و « المدافع » فى المشهد الآخر يتوقف عن فعله ساقطًا على الأرض راقدا عليها بعد أن يكلفه فعله حياته ذاتها .

- ٤ -

فإذا راجعنا بقية المشاهد النهارية الخارجية فى هذا الفيلم ، نجد أنها مقصورة على ثلاثة مشاهد فقط ، وكلها تدور فى مبنى « الليمان » ومرافقه » ولكننا عندما ندقق النظر فيها ، نستطيع أن نصنفها إلى قسمين ، يختص أولهما بما يحتوى على شخصيات نزلاء الليمان (مشهد واحد : جلد المسجون « أحمد » فى فناء الليمان) ويختص الآخر بما يخلو من هؤلاء النزلاء . والحقيقة أن سبب هذا التمييز بين هذين القسمين يتصل بفكرة النظر فى التباين ذاتها ، فهى تحقق فيما يتصل بنزلاء الليمان ، وتتوارى فيما عدا وذلك ، إن مشهد جلد « المسجون » « أحمد » فى فناء الليمان يرتكز على منظر عام لأحد أفنية الليمان المخصص الجلد (كعقوبة للمساجين فى حالات معينة تنص عليها لائحة السجون فى تاريخ معين) ، حيث تنزاح أغلب الدرجات الرمادية فيه باتجاه اللون الأسود التام ، فينشىء حالة من التطرف فى تباين الإضاءة والألوان . وفى نفس الوقت فإن قدراً ملحوظًا من مساحة الصورة يجلله السواد الناتج عن تراص عدد غير قليل من المساجين بملابسهم القاتمة الماصة للأشعة الضوئية ، وكذلك السواد الناتج عن ظلال هؤلاء المساجين ملتحمة بظلال قوية أخرى ناتجة عن جانب من أبنية الليمان ، مما يعضد فكرة استخدام أسلوب « طبقة الإضاءة المنخفضة » على مستوى الفيلم ككل ، فيؤكد رداء الطبيب ذو اللون الأبيض الصريح حقيقة أسلوب الإضاءة ، وهو الطبيب الذى يتواجد - طبقًا للتعليمات - لملاحظة حالة المسجون المذنب أثناء الجلد خشية تعرض حياته للخطر وهو يقع تحت تنفيذ العقوبة بالجلد. فإذا كانت المساحات السوداء تسود المنظر العام على نحو ماسبق ، ففى المقابل تكفل ملابس

الشخصيات (النزلاء بالأكثر ثم السجانين والجلاد) فى المناظر المتوسطة والقريبة بتحقيق مثل هذا التأثير ، ليقع المشهد بكل لقطاته تحت وطء الإحساس بالطبقة المنخفضة لإضاءة الصورة ، حتى مع التصوير نهاراً فى مكان مفتوح يخلو من أية إطارات طبيعية تذكر (تذكر دور الإطارات الطبيعية فى تحقيق الإحساس بطبقة الإضاءة المنخفضة فى المشاهد النهارية فى فيلم « زوجتى والكلب » - راجع الفصل الرابع من هذا الكتاب) .

ولتأكيد الأحساسيس المرئية السابقة ، فإن مشهدى النهار الخارجيين المتبقيين ويخلوان من تجمع نزلاء الليمان ، لايتصفان بالتطرف فى التباين الضوئى واللونى ، فهما مشهدان خاليان من أى نوع من أنواع الصراعات سواء الخارجية المعلنة أو الداخلية المستبطنة . وأول هذين المشهدين هو ما يتصل بزيارة مدير عام مصلحة السجون لليمان ، فيدور فى حديقة بداخله ، ويبدأ بلقطة افتتاحية ، تحمل فى بدايتها نوعاً من الخداع غير المقصود للمتفرج على الفيلم ، إذ يبدأ هذا المشهد بوردة بيضاء تملأ كل مساحة الصورة ، ولكننا مع استخدام حركة العدسة الزووم نكتشف أن يد مدير المصلحة هى التى تنزعها نزعًا من منبتها بالحديقة ، فتتكفل الملابس القاتمة لضباط الليمان وضيوفه بتحقيق فكرة التباين (الذى لا يصل هنا إلى حد التطرف) ، ويتصل بهذا المشهد الخاص بزيارة مدير المصلحة ، ذلك العرض الذى تقدمه كلاب الليمان ، وهى الكلاب التى يرى مدير الليمان أنها أكثر شراسة . وبالتالى فهى أكثر تفانيًا فى قضاء الواجبات المنوطة بها بأكثرمن حراس اليمان . أما المشهد النهارى الخارجى المتبقى بعد ذلك ، فهو ذلك الخاص بوصول مدير الليمان وهو يحمل رتبة جديدة ، هى رتبة اللواء التى يرقى إليها ، يفتتحه مخرج الفيلم بلقطة ذات منظر كبير جدا للرتبة الجديدة ، قبل أن يتسع مجال الرؤية لما هو أوسع من ذلك ، فيشمل كل جسم مدير الليمان وهو يغادر السيارة الحكومية عائداً من القاهرة بالرتبة الجديدة .

وعندما نتسطلع أمر بقية المشاهد النهارية فى الفيلم ، وهى مشاهده النهارية الداخلية ، سنجدها جميعاً تميل إلى القتامة التى تحقق طبقة الإضاءة المنخفضة ، عدا واحد منها فقط يخرج عن هذا الاتجاه ، فيكون بمثابة الاستثناء الذي يؤكد القاعدة ، فهناك مشهد نهارى داخلى واحد يكون ضوء النهار فيه محسوساً ، وهو الخاص بمكتب الضابط « فؤاد » ، فتخرج طبقة الإضاءة فيه عن عموم الطبقة المنخفضة المسيطرة على الجو العام للفيلم ، فتتجه – على حياء – نحو طبقة أقل انخفاضاً لتحتفل بحالتين تستحقان الاحتفال ، إحداهما ذاتية والأخرى موضوعية ، فمن جهة تتناسب مع شخصية الضابط الوحيد بالليمان الذى يخرج على فكر مدير الليمان (الذى يعتنقه ضباطه أيضاً) باعتبار المساجين وحوشاً ضارية لا تستحق إلا العقاب ، وليست كائنات اجتماعية ذات صفات إنسانية تحتاج إلى العلاج . ومن الجهة الموضوعية فإن كاميرا الفيلم تطرق باب مكتب الضابط « فؤاد » من أجل أن تشارك فى البشرى المفرحة الوحيدة فى الفيلم ، التى يحملها المحامى المختص بالدفاع عن السجين « أحمد » ، يبشره فيها بقرب انتهاء اجراءات الإفراج عنه بعد خمس سنوات من جحيم الليل بالليمان ، وفى غير ذلك المشهد ، لاتوجد أية بارقة أمل لدى أى مسجون بالليمان ، سوى الهرب ، والهرب لايحمل من الأمل مثقال ذرة مما يحمل من مصير رهيب ينتظره بين فكاك كلاب الليمان ورصاصات حراسه .

وبقية المشاهد النهارية الداخلية فى الفيلم تتوزع ما بين الاجتماع المنعقد فى مكتب مدير مصلحة السجون بالقاهرة ، ومبنى الليمان بمرافقه المختلفة ، والفيلا مسكن مدير الليمان ، وجميعها تتجه نحو طبقة الإضاءة المنخفضة ، من خلال سيطرة المساحات السوداء والمساحات الرمادية الثقيلة أو القاتمة على مجال الصورة فيها . فعندما يجتمع مدير مصلحة السجون بمديرى الليمانات ومأمورى السجون لبحث حالات هرب المسجونين بصفة عامة ، تسيطر ملابس المجتمعين ذات اللون القاتم على مساحة الصورة .

وتنحصر مشاهد الليمان (وملحقاته) النهارية الداخلية بين مطبخ الليمان ومكتب مديره ومطلات عنابره . ففى مطبخ الليمان يستفز « الشلقامى » السجين « أحمد » على نحو سافر ، و هو يركل إناء نقل الأرز من مكان إلى آخر ، بينما يحمله السجين « أحمد » فيندفع للرد على « الشلقامى » بقذفه بحفنات من هذا الأرز المتناثر . إن الأرز الأبيض المتناثر يؤكد قتامة ما حوله إلى حد السواد فى بعضه . ولا يختلف الأمر كثيراً فى جو الإضاءة داخل مكتب مدير الليمان ، وهو يتخذ قراراً تأديبياً لمعاقبة

السجين « أحمد » ، ولكن يزيد عليه تلك الزواية المرتفعة التى تشرف منها آلة التصوير على المكتب فى منظره العام ، تساوى بين الجميع فى انسحاقهم ، سواء انسحاق القهر ، أو انسحاق التعبد فى محراب السلطة القاهرة ، لينتهى المشهد - كما نعرف - بقرار جلد السجين خمسين جلدة ، إن مكتب مدير الليمان لا يقتصر ظهوره نهاراً بالفيلم على هذا المشهد فحسب ، فنحن ندخله مع آلة التصوير مرة أخرى بعد ترقية مدير الليمان إلى رتبة اللواء ، لتشاهد فاصلاً من تملق القائمقام « صادق » لرئيسه بمناسبة الترقية ، ولكن الأهم من ذلك فإن المكتب يشهد أول فصل من فصول المؤامرة التى ينسجها « الشلقامى » ضد الإثنين اللذين أصبح يمقتهما أشد المقت : مدير الليمان الذى دفع به إلى الجبل فأفسد هيبته بتصادمه المباشر مع المسجونين ، مما أوقعه فى الحرج إلى حد إهاجته المساجين فى ثورة ضد الليمان (مصرع عبد الحميد) ، والسجين « أحمد » ا لذى تصادم معه أكثر من مرة ، وأخرها هو ما يتسبب عنه مصرع السجين « عبد الحميد » وهو يحاول الدفاع عن « أحمد » بمقاومة « الشلقامى » .
فى هذا المشهد يوحى « الشلقامى » لمدير الليمان بأن هناك سجانا يرغب فى نقله إلى أقاصى الصعيد (إنه « حسنين » الذى يكشف سر العلاقة الغرامية بين زوجة المدير والسجين) تمهيداً لاستثارة « حسنين » لدفعه الإثارة الريبة والشك لدى مدير الليمان ، ليندفع دفعًا بعد ذلك فى الطريق الذى يحدده له « الشلقامى » . لذلك فإن ثانى مشهد يتم نهاراً فى مكتب مدير الليمان هو ذلك الذى يجمع الأطراف الثلاثة : المدبر « الشلقامى » ، والوسيلة « حسنين » ، والضحية المرتقبة وهو مدير الليمان ، ولا يختلف جو الإضاءة والألوان داخل هذا المشهد عن الجو العام للفيلم ، بل يزداد تأكيداً بسيطرة الألوان القاتمة (أحيانا إلى حد السواد) من خلال مقاسات المناظر التى تنحو إلى الكبيرة والكبيرة المتوسطة ، فتشغل ملابس الشخصيات ذات اللون القاتم معظم مساحة الصورة . وفى هذا المشهد الذى يضم الشخصيات الثلاث ، يستمر ضاماً لثلاث شخصيات أيضاً بعد انصراف « العسكرى حسنين » من المكان ، بعد أن يؤدى دوره المرسوم له بعناية من « الشلقامى » ، ليزرع بذرة الشك القوى داخل مدير الليمان ، إذ أن المشهد ، من بعد انصراف « حسنين » ، يضم كلاً من مدير الليمان و« الشلقامى » وشخصية ثالثة يجيء دورها فى حينه ، فى أحداث الفيلم : إنها ساعة الحائط الضخمة التى توجد بالمكتب ، حيث تتوسط - منذ الآن - اللقطات التى تجمع بين « الشلقامى » ومدير الليمان ، فقد أزفت ساعة الانتقام بالنسبة

« للشلقامى» وساعة القهر الأعظم بالنسبة لمدير الليمان ، وباتت حركة بندولها علامة توتر يسيطر على الشخصيتين معًا ، توتر المتآمر خشية أن يفشل تآمره ، وتوتر الضحية تحت ضغط الإذلال الذى تشعر به كسراً لكبريائها الذى يبدو أنه كان مصطنعاً أو زائفاً ، والحقيقة أن جو الإضاءة النهارية فى مكتب مدير الليمان ، لا يكتمل إلا بنظيره فى نفس المكان فى مشاهده الليلية ، التى سنتابعها فيما بعد .

وتدخل آلة التصوير زنزانة حبس « أحمد » و « عبد الحميد » ورفاقهما نهاراً مرتين (بخلاف مرات الليل المتعددة) أولاهما يحاول فيهما رفاق المحبس أن يعالجوا آثار الجلد على جسم « أحمد » بكمادات المياه . وداخل الزنزانة لا يختلف تأثير النهار عن تأثير الليل ، فهناك عدد من الأشباح السوداء التى لا تنفصل عن الجدران المظلمة التى تضمها ، وزاوية الكاميرا التى تطل على هؤلاء من علٍ تؤكد ذلك كله ، فلا يرصع هذه اللوحة السوداء سوى وجوه النزلاء التى تجاهد بعنف لكى تظهر فى طبقة إضاءة عالية (إلى حد ما) ثم ظهر « أحمد » العارى مسخنًا بجروحه ، وتلك القطعة من القماش الصغيرة بيضاء اللون التى يستخدمها الرفاق فى تخفيف جروح « أحمد ». وتدخل الكاميرا ثانية هذه الزنزانة نهاراً لكى نتابع سجانًا ينادى على « أحمد » لمقابلة محامية فى مكتب الضابط « فؤاد » . والحقيقة أن فنان الفيلم لا يدعنا نهبًا للبحث عن طبيعة الإضاءة نهاراً فى الزنزانة ، وعن ما إذا كانت تختلف عن نظيرها ليلاً ، فهو بتصرفاته الفنية يؤكد على أن نهار المساجين داخل الزنازين هو أيضًا ليل ، ففى *المشهد الليلى الذى يصور تلك المشادة الكلامية بين نزلاء الزنزانة* ، (مشادة يبدأها « عبد الراضى » وينهيها « أحمد ») *ينتهى المشهد بحركة من آلة التصوير المحمولة على الرافعة المتحركه (كرين) تنتقل من ظلام الزنزانة إلى نافذتها التى تطل على ذلك الضوء الذى ينير بهو عنابر الليمان إضاءة ضعيفة ولكنها مؤثرة فى نفس الوقت ، فهى مصدر الضوء الوحيد فى المكان ، فينتهى المشهد بنهاية اللقطة التى تتوقف عند هذا النافذة ، ليبين المشهد التالى ، بالمزج مع هذه النافذة ذاتها ، فى نفس الموقع ومن نفس الزاوية وبنفس الحجم ولكنها نهاراً ، لكى تعود آلة التصوير ، من نفس المكان ، إلى داخل الزنزانة ، بنفس الحركة (الرافعة) إلى نفس الموضع الذى كانت قد تحركت منه فى نهاية المشهد السابق لتراقب باب الزنزانة وهو ينفتح للنداء على « أحمد »* . نحن أمام طبقة إضاءة لم تتغير فى أى من عناصرها بين المشهدين ، الليلى والنهارى ، أنه

هو هو نفس « الليل » مهما كان النهار صحواً فى الخارج ، فنهار السجون فى هذا المكان (الليمان) هو ليل أيضاً ، لا فرق .

وآخر المشاهد النهارية داخل الليمان هو ذلك الذى يتابع فيه مدير الليمان بنفسه إجراءات نظافة الموقع ، استعداداً لزيارة مدير المصلحة ا لمرتقبة .

ونحن نشاهد مسكن مدير الليمان نهاراً – فى الفيلم – ثلاث مرات ، إثنين منهما داخل غرفة النوم ، مرة ومدير الليمان يستعد للسفر إلى القاهرة وهو يرفض أن يصطحب زوجته لزيارة شقيقتها هناك ، والأخرى وهو يستعد أيضاً للسفر إلي القاهرة ويدعو زوجته لاصطحابه فترفض هى هذه المرة أن تصحبه فى هذه الرحلة ، ولا يتغير جو الإضادة المقبض فى الموقفين ، فالمكان الذى يضم الزوجة وزوجها مدير الليمان لابد أن يكون مقبضاً ، وفى المشهدين فإن الزوجة هى هى الأسيرة ، فى المشهد الأول تسعى للسفر إلى القاهرة بحثًا عن انفراجه نفسية خارج دائرة القهر الزوجى مع مدير الليمان ، وفى المشهد الثانى تتقاعس عن السفر للقاهرة تدبيراً لانفراجه عاطفية تطفئ بها ظمأ الحرمان ، فلماذا يتغير جو المكان المقبض بإضاءته ومحتوياته وملابس شخصياته (بالأخص ملابس مدير الليمان الرسمية) . أما المشهد النهارى الثالث فى مسكن مدير الليمان ، فهو يدور (قرب نهاية الفيلم) على مائدة الإفطار التى تجمع بين مدير الليمان وزوجته عليها فى بهو الفيلا التى تضمهما ، ولا يزال جو الإضاءة ، المقبض الذي يشكل تلك النغمة المتكررة فى الفيلم ، يسيطر على الجو العام للمشهد ، سواء بانخفاض كمية الضوء التى تتسلل إلى المكان على استحياء تام ، أو بسيطرة المساحات القاتمة (أحياناً إلى حد السواد) التى تتشكل من ملابس مدير الليمان (كالعادة) تشاركها (فى لقطات هذا المشهد) رؤوس مقاعد المائدة ذات اللون القاتم ، التى تشغل مساحة كبيرة جدا فى عدد غير قليل من لقطات هذا المشهد المتبادلة بين الزوجين ، تشير من جهة إلى تلك السدود التى تزداد ارتفعاً بين الزوجين ، حيث يشكل رأس المقعد القريب من كل شخصية سداً أسود (أو قاتم على الأقل) أمام وجهة ، فالزوجة تطلب الطلاق ، ونحن نعرف أن الزوج يدبر لها من أجل التأكد من خيانتها ، والزوج يقاتله الشك وهو لا يظهر أى ميل إلى تبرئتها ، ليس لحبة لها ، بقدر ما هو لنفى إمكانية أن تخونه فتذله بخيانتها الزوجية هذه . وفى المشاهد النهارية الثلاثة داخل مسكن الزوجية هذا ، يسيطر جو الليل عادة ، فالمكان هو فى حقيقته المادية جزء من

منشآت الليمان ، وفى حقيقته الفنية هو امتداد لزنازين الليمان بالنسبة لكل من الزوجين ، الزوج يمارس عادته فى التسلط القهرى ، والزوجة تعانى من ذلك فى محبسها هذا .

- ٦ -

وتسيطر المشاهد الليلية الخاصة بزنزانة « أحمد » ورفاقه على معظم المشاهد الليلية الخاصة بالليمان . فى هذه الزنزانة ، نحن دائمًا بإزاء لوحة من الظلام الدامس ، يؤكده تلك البقع الأكثر استضاءة التى تمثل وجوه المسجونين وأياديهم ، وبصفة عامة الأجزاء الظاهرة من أجسادهم خارج ملابس السجن . والحقيقة أن فنان الفيلم لا يهتم بوجود مصادر للإضاءة تقوم بالفصل بين الشخصيات والخلفيات التى تتواجد فى المكان (الجدران) فى الكثير من الأحوال ، فهو يدفعنا دفعًا إلى الإحساس بأن هؤلاء المسجونين جزء لايتجزأ من هذه الجدران الظلماء ، لذلك فإنه من النادر أن نجد داخل زنزانة المسجونين أى تدرج بين الظلام الأسود الصريح الذى ينال من جدران الزنزانة وسقفها وأرضها وأجساد نزلائها ، وبين البقع البيضاء المعبرة عن وجوههم وأياديهم ، وذلك عادة فى المناظر العامة ، التى دائمًا ما يصورها فنان الفيلم من زاوية تصوير أعلى من مستوى النظر ، تكاد أن تشرف على المكان من علٍ فى كل الحالات . ولنا بعد ذلك أن نلاحظ أن فنان الفيلم يتقرر أن يتبع ذلك الأسلوب المسمى باسم « إضاءة رامبرانت » فى تصوير شخصيات الزنزانة فى المناظر القريبة ومشتقاتها (القريبة جداً والقريبة المتوسطة) فيضىء فيها نصف وجه الشخصية ، فهناك دائمًا انكسارة فى حياتهم ، بغض النظر عن لأسباب المختلفة التى أدت بكل منهم إلى التواجد فى هذا المكان . إنها انكسارة القهر ذاته الذى يعايشونه فى هذا الليمان ، فيشطر النفوس ، فتجىء الظلال لتشطر الوجوه فى المقابل أيضًا ، ما بين الأبيض الصريح والأسود المعتم ، فعلى الرغم من ليل الليمان الدائم (حتى فى النهار كماسبق وعرفنا) فإن بارقة أمل تشع داخل هذه النفوس ، حتى ولو كان أملاً مستحيلاً فى الهرب من الليمان ذاته .

هذه المؤثرات الضوئية تكاد أن تكون ثابتة داخل الزنزانة فى كل المشاهد التى تدور فيها ، والمسجونون فيها يعبرون عن معاناتهم من الحبس والقهر ، أو وهم

يستقبلون زميلهم العائد من « ڤيللا » مدير الليمان ، بعد إصلاح الكهرباء فيها ، يلتمسون عند « أحمد » نوعاً من تغيير الحديث ، بالسؤال عن زوجة المدير ، أو يختسلون تدخين سيجارة ، أو يتجادلون جول جبروت « الشلقامى » ، أو يعاتبون زميلاً ، أو ينوحون على اخر ، أو يعيش آخرهم (أحمد) حلم الحب ثم حلم الغرام الذى يعيشه من حين لآخر بين أحضان الزوجة الظمئى . ونحن بدورنا لا نستطيع أن نعفى فنان الفيلم من المسئولية عن عدم التنوع بين هذه المشاهد المختلفة ، بما لا يخل بالمعنى العام النهائى لها ، وهو رتابة الحياة داخل الزنازين ، فنحن نعرف أن هذه الرتابة لا تعنى رتابة المرئيات ذاتها .

- ٧ -

وفيما عدا حفل الاستقبال الذى يقيمه مدير الليمان فى مسكنه ، بمناسبة ترقيته إلى رتبة اللواء ، فإن جميع المشاهد الليلية التى تقع فى هذا المسكن تنتسب إلى فكرة التباين الحاد فى طبقة الإضاءة إلى حد التطرف ، خاصة فى تلك المشاهد التى تجمع بين زوجة المدير وعشيقها السجين الشاب . ولعل أول المشاهد الليلية داخل هذا المسكن ، يوضح لنا إرهاصات الضوء فيه ليلاً ، حتى وهو مضاء بالمصابيح الكهربائية ، ذلك أن مدير الليمان يعود بعد الانتهاء من مطاردة السجين الهارب فى افتتاحية الفيلم ، وكأنه قام بغزو مدينة ، مشيداً بفضل الكلاب فى هذه الغزوة البشعة ، ونستطيع أن نكتشف بسهولة أن فنان الفيلم ، وهو يختصه بذلك اللون القاتم الذى يصاحبه دوماً من خلال ملابسه الرسمية ، يقدم لنا فى المقابل واحداً من عنصرين ضوئيين يصاحبان زوجته باستمرار مع لازمة لونية ثالثة ، يعمد فنان الفيلم أن يحل بها غياب إحدى العنصرين الضوئيين . وفى تفسير ذلك نذكر أن فنان الفيلم يقدم لنا زوجة المدير الشابة ، التى أمضت عشر سنوات من زهرة حياتها داخل سجن الزوجية غير المتكافئة عاطفياً المجدبة من كل دفء تشتهيه المرأة الزوجة ، يقدمها لنا من خلال أحد عنصرين أو من خلالهما معاً أحياناً : النور والنار ، يقدم لنا الزوجة الواضحة المشاعر ، ذات الروح الشواقة للحرية والنفس العطشى للحب ، من خلال النور؛ متمثلاً فى ذلك المصباح الكهربى الذى يلازم صورتها عادة ، ويقدم لنا الأنثى التى تحمل فى جسدها حريقاً طاغياً يشتعل بالرغبة فلا ينطفىء ، من خلال النار التى تتأجج فى مدفأة بهو

الاستقبال بالفيللا ، وعندما تنفرد بنفسها فى الظلام الكامل ، فى صورة خالية من النور والنار (العنصران الضوئيان) تتقلب قلقة وحيدة على فراشها (ليلاً) ترتدى ثوباً (قميص نوم) أبيض اللون ، يؤكد سوداوية الظلمة التى تحيط بها . وعلى ذلك فإذا كان فنان الفيلم يختص مدير الليمان بلازمة مرئية واحدة تتحرك به ومعه ، وهى ملابسه الرسمية ، إلى درجة أننا يمكن أن نشعر أن هناك دائمًا جبلاً قاتم اللون (إلى حد السواد غالبًا) يحمل رأس رجل إما حانق أو غاضب أو متنمر ، ففى المقابل فإن فنان الفيلم يختص زوجته بثلاثة لوازم مرئية تحل محل بعضها البعض ، ولكنها دائماً تعبر عن النصوع اللامتناهى فى قيمته المرتفعة (الإبيضاض) الذى يؤكد ما يقابله من الظلمة والاسوداد معاً ، فيصل بالتباين المرئى ضوئيا ولونياً إلى أقصى طرفيه (الأسود / الأبيض) لا يتنكب عن مسيرته الفنية الخاصة فى هذا الفيلم التى تنحو إلى التطرف فى تباين المرئيات . لذلك فإن مدير الليمان وهو يدلف إلى مسكنه (لأول مرة فى الفيلم) لا يقترب إطلاقًا من زوجته ، فيختص كلاً منهما بلازمته المرئية : هو بملابسه الرسمية ، وهى بالمصباح المضىء (من داخل الاباجورة) بجوارها مباشرة ، ثم يؤكد فنان الفيلم على طرفى التباين اللونى فى المشهد ، عندما يجلس مدير الليمان إلى مائدة بالمكان مجهزة بطعام العشاء مغطاة بمفرش أبيض اللون ، وعليه صحاف الطعام بيضاء اللون أيضًا . وعنما يشير فنان الفيلم إلى انصراف الزوجين من بهو الفيللا ، فإنه لا يفعل ذلك مباشرة ، بل ينقلنا إلى مسكن مدير الليمان من الخارج ، ليذكرنا بأنه جزء من الليمان لايتجزأ شكلاً وفعلاً ، ثم يقترب بنا اقتراباً شديداً من إحدى نوافذ هذا البهو ، التى تلعب دوراً هاماً فى دراما الفيلم ، فهى نافذة بها ريشة خشبية (فى إحدى ضلفتى الشيش بها) مخلوعة من مكانها ، بما يسمح لأى عين قريبة منها ، سواء بالصدفة أو عن عمد (كعمد الكاميرا) أن تطلع على بعض مايقع خلف النافذة بما تسمح به هذه الفرجة الصغيرة التى تشبه الشق الطولى العريض إلى حد ما ، وباقتراب الكاميرا من هذه الفرجة الموجودة بالنافذة لا نرى من خلالها سوء الضوء الصناعى (الذى نعرف أن مصدره مصباح الأباجورة) وبعض ألسنة اللهب المتأججة (التى نعرف أن مصدرها المدفأة) فلما ينطفىء النور تبقى النار ، وفى نفس الوقت نعرف أن الشخصيتين لابد وأنهما غادرتا المكان إلى مكان آخر . وبالفعل فإن المكان الآخر هو غرفة نوم الزوجين ، فبينما تغير الزوجة ملابسها ، أو بالأحرى تخلع روبها يطفىء الزوج مصدر الضوء الوحيد المنير فى المكان وهو « الأباجورة »

ليزيد الظلام (الناتج عن طبقة الإضاءة المنخفضة) إظلامًا ، بذبح مصدر الضوء الوحيد ، ولكن فنان الفيلم ينتقل هنا من أحد طرفى التباين (المصباح المضىء) إلى بديل يحل محله وهو الأجزاء الظاهرة من جسدى الشخصيتين ، فيظل طرفا التباين قائمين فى الصورة (أسود – أبيض) ، ولكن الأمرالمهم الذى ربما لا ننساه فى تأمل هذه اللقطة الأخيرة بالذات ، أن الزوج يطفىء المصباح الوحيد فى حجرة النوم (وربما يكون هو أيضًا الذى أطفأ الانارة الموجودة فى بهو الفيللا قبلاً) ولكنه ينسى (أو قد لا يعرف) أن النيران لا تزال مشتعلة ، وأن لهيبها لا يزال يتأجج (فى المدفأة) .

وعندما تفتح الزوجة باب المسكن لتستقبل سجينًا أرسله رئيس حرس الليمان ، بناء على تعليمات الزوج ، لإصلاح التيار الكهربائى المقطوع فى المسكن ، فإنها تظهر وهى تحمل مصباح « كيروسين » متوهج ، ويصبح هذا المصباح هو اللازمة المرئية التى تجمع بينهما خلال ظهورهما معاً (غالبًا) فى مشاهد الفيلم الليلية ، فنحن لابد أننا نتذكر أن الزوجة والسجين لايلتقيان فى الفيلم إلا ليلاً وبمناسبة انقطاع التيار الكهربائى (صدفة أو تدبيراً) .

ونحن نستطيع أن نرصد عدد المرات التى نشهد فيها (من خلال الفيلم) تلك اللقاءات التى تجمع بين الزوجة « سميرة » والسجين الشاب « أحمد » بمناسبة انقطاع التيار الكهربائى وإعادته ، فنجدها ستة ، ثم نعرف أن أول هذه المرات فقط كان بسبب الانقطاع الفعلى للتيار الكهربائى ، ولكن بقية المرات (خمسة) يتم انقطاع التيار فيها بفعل فاعل ، فى الأربع مرات الأولى منها ، يحدث انقطاع التيار الكهربائى بفعل الزوجة نفسها لكى تضمن استدعاء السجين الذى أحست نحوه بعاطفة قوية ، وهى تقرر أن تطارحه الغرام تعويضا عن القهر الذى يجمع بينهما ، وفى المرة الخامسة منها (السادسة بصفة عامة) ينقطع التيار بفعل الزوج نفسه (مدير الليمان) وهو يدبر للانتقام من غريمه الشاب المسجون « أحمد » والزوجة « سميرة ». ولنا أن نلاحظ أن اللقاءات الخمس الأولى التى تجمع بين السجين والزوجة ، دائمًا تحتوى على مصباح الكيروسين المتوهج الذى تحمله فى يدها عند الباب وتتحرك به للداخل ، وتضعه أحيانًا على أقرب حامل (مثل البوفيه أو غيره) . ولنا أيضا أن نلاحظ أنه فى غياب ضوء الكهرباء ونيران المدفأة يظهر هذا المصباح الذى يجمع بين النور وشعلة اللهب معًا بوضوح فى نفس الوقت . لذلك فإن المرة الأخيرة التى يلتقى فيها العاشقان ،

من خلال تبير تآمرى معد لاصطيادهما معاً ، فإننا نلاحظ أن مشهد اللقاء لايبدأ من باب المسكن ، ومصباح الكيروسين يجمع بينهما لمسافة طويلة ، بل يبدأ أمام لوحة الكهرباء ذاتها مباشرة ، ومن خلال علامات القلق المرسومة على وجه الشاب وهو يتساءل لماذا تسدعيه وهى تعرف أن زوجها لم يسافر ، وتأتى الإجابة الصحيحة على سؤاله من خلال اكتشافه أن التيار ينقطع هذه المرة بفعل فاعل غير الزوجة ، ذلك أن فنان الفيلم ينقلنا هنا من شاعرية اللقاءات السابقة إلى واقعية المؤامرة التى يواجهها العاشقان ولايعرفان إلى أى أمر يمكن أن يكون المنتهى فيها .

وإذا كنا قد سبق أن ذكرنا أن فرجة النافذة ، التى يطل من يمكن أن يوجد بحديقة الفيللا منها على الجانب المقابل لها بالداخل فى بهو الفيللا ، لها دور هام فى دراما الفيلم ، فإن هذا الدور يبرز من خلال موقفين يتصلان باللقاءات الليلية بين العاشقين ، فى أولهما يتصادف أن يلفت نظر الحارس « حسنين » ضوء لهب المدفأة الذى يظهر من هذه الفرجة ، فيجذبه إلى التلصص من خلالها على الداخل (ولو من باب قطع الوقت حتى يتم اصلاح الكهرباء كما يعتقد هو) فيكتشف العلاقة بين العاشقين . وفى الموقف الآخر يتعمد مدير الليمان أن يتلصص على زوجته وعشيقها من خلال نفس الفرجة . وفى الموقفين دائماً نجد أن تصوير هذه الفرجة يتم من الخارج (أى من حديقة الفيللا) فيقدم لنا التباين الضوئى / اللونى فى طرفى نهايتيه من خلال العلاقة بين حدى الفرجة (أسود) وحركة اللهب الظاهرة من خلفها (أبيض) . وعند تصويرها من داخل بهو الفيللا ، فإن حدى الفرجة يظهران باللون الأسود أيضاً ، ولكن يظهر من خلفها منظر كبير جداً يضم ذلك الجزء من الوجه الذى يحمل العينين المتلصصتين ، فيظهر جزء الوجه نفسه فى طبقة منخفضة ، ولكنها لا تصل إلى حد الإسوداد ، ولكن بياض العينين ولمعة إنسان كل منهما ترفع من التباين إلى حده الأقصى المقابل (الأبيض) مؤكداً أيضاً على حقيقة طبقة الإضاءة المنخفضة .

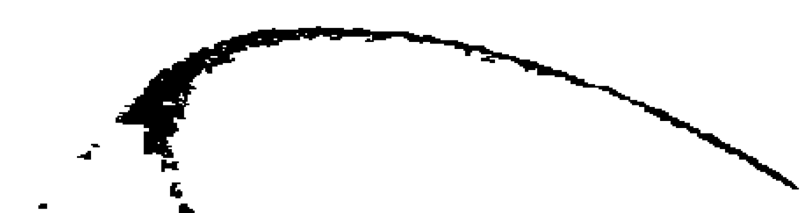
فإذا تذكرنا موقع لهيب المدفأة فى مشاهد الفيلم الليلية ، التى تقع فى مسكن مدير الليمان ، فى غير ما ذكرناه عن استخدام فنان الفيلم لها من خلال فرجة النافذة ، فإننا نستطيع أن نلاحظ أن فنان الفيلم يقدم نيران المدفأة غالباً من خلال إطار طبيعى ، فيظهر ذلك بوضوح فى اللقطات الثلاثة الخاصة بانفراجه النافذة ، إذ تعد حافتا الانفراجة إطاراً طبيعياً يصل فى درجته اللونية إلى حد الإسوداد . أما عند تصوير المدفأة ذاتها داخل بهو الفيللا ، فإن فنان الفيلم يعمد إلى وضع آلة

التصوير (موضع الكاميرا) من داخل المدفأة ذاتها ، قاصداً أن يجمع بين ألسنة نيرانها وبين « سميرة » ، وذلك فى الليلة التى يغيب فيها زوجها رافضاً اصطحابها معه إلى القاهرة . إن هذه اللقطة تبدأ من خلال منظر كبير جداً لألسنة النيران ، مع حركة العدسة الزووم « توسيعًا لمجال الرؤية (Zoom - out) تصل بنا إلى منظر عام للزوجة « سميرة » لنجدها فى النهاية بين كل من النور ، من خلال مصباح « الأباجورة » المضىء خلفها (وفى خلفية المنظر فى نفس الوقت) والنار أمامها (من داخل المدفأة) وذلك كله من خلال إطار طبيعى أسود اللون يمثل سقف المدفأة من الداخل . وبعد أن نشاهد دورية خيالة من دوريات حراسة الليمان تطوف على جيادها بالمنطقة قريبا من الفيللا ، يعود بنا فنان الفيلم إلى نفس المكان ، وإلى نفس المدفاة ، لكى يضع الكاميرا داخلها أيضًا ، ومن خلال الإطار الطبيعى أسود اللون نشاهد « سميرة » (من خلال منظر كبير متوسط) وهى تحرك وقود المدفأة فتتحرك ألسنة اللهب بنشاط أكبر . وبعد ذلك يكون من المنطقى - دراميًا - أن تتقلب « سميرة » بجسدها الفائر ، أكثر من مرة ، على فراشها ، ثم لا تلبث أنه تنهض وتغادره بعد أن يصيح بها هاتف صوتى يحمل كلمات مما سمعته من السجين الشاب فى أول لقاء جمع بينهما ، فتقرر أن تنزع « فيشة » الكهرباء لتقطع التيار ، ليكون هناك سبب لاستدعاء السجين الشاب . ولذلك ذكرنا من قبل أن هناك لازمتين ضوئيتين تصاحبان « سميرة » ليلاً عادة ، سواء على انفراد أو متجمعتين ، وهما المصباح الكهربائى (أيًا كان شكله أو مكانه) ونيران المدفأة .

- ٨ -

وإذا كانت هناك اعتراضات نقدية ، يبديها جانب من النقد السينمائى فى مصر ، على نهاية فيلم « ليل وقضبان » ، تتصل بموضوع تكوين لقطة ختام الفيلم ونهايته ، فإننا - ونحن نتفق مع هذه الاعتراضات - نضيف أن مشكلة هذا التكوين ذاته تتصل أيضاً بقيمة مرئيات الفيلم ذاتها ، فتتعارض فى جانب كبير منها مع اتجاه فنان الفيلم نحو التطرف فى تباين المرئيات ، فتحت عنوان « الخطأ فى كلمة النهاية » ، يذكر

الناقد السينمائى « رؤوف توفيق » فى مقالته النقدية عن الفيلم أن هناك « ملحوظة » على نهايته ، يفسرها بقوله : « لماذا ثبت المخرج صورة الضابط الشاب الذى كان يرفض العنف ويعارض سياسة المأمور (مدير الليمان) داخل السجن ؟ لماذا تكون النهاية على هذا الضابط ، ولا تكون على المساجين الذين كانت أصواتهم تتعالى بالاحتجاج والتمرد »(٥) . ويستند اعتراضنا على التكوين المرئى للقطة النهاية إلى أنها عبارة عن منظر كبير (يقترب من الكبير جداً) للضابط « فؤاد » يضم الرأس والكتفين ، يقوم فنان الفيلم بتثبت صورتها (Fix) لكى تظهر عليها كلمة النهاية ، مع صوت احتجاج المساجين وتمردهم ، الذى يبدأ مع نهايات المشهد ويرتفع مع نهاية هذه اللقطة ذاتها . إن المنظر الكبير فى هذه اللقطة ، يقدم وجه الضابط فى مساحة كبيرة جداً من الصورة ، تبدد حقيقة التباين الضوئى اللونى ذاتها ، التى ينتهجها الفيلم من بدايته ، فتحمل هذه النهاية نوعًا من التفاؤل الكاذب ، يشير الفيلم – ضمن أحداثه – إلى حقيقة الاحتمال الكبير جدا لكذبه ، ونحن نتذكر أن هناك مشهداً يجمع بين القائمقام « صادق» واليوزباشى « أحمد » فى حفل فيللا مدير الليمان ، يشير فيها الضابط القديم إلى أنه منذ عشرين عاما سابقة كان مثل الضابط الشاب « فؤاد » بأفكاره ومثله العليا واتجاهاته التقدمية ، ولكنه بعد تجربة مريرة فى حياته الوظيفية انساق للخنوع والتملق مستسيغاً الهزيمة تحت قناع الطاعة وتنفيذ الأوامر ، لذلك فمن يضمن لنا أن « فؤاد » لن يصير « صادقاً » آخر ، بل مديراً آخر لليمان مثل هذا المدير . لذلك فإن افتتاحية الفيلم وهى تؤكد على طبقة الإضاءة المنخفضة والتطرف فى تباين المرئيات تتسق مع بقية محتويات العمل الفيلمى موضوعًا وشكلاً ، وتأتى على عكسها نهاية الفيلم ، فلا تتفق مع مقدماته لا موضوعًا (ما يراه « رؤوف توفيق » وما نؤيده فيه ونفسره) ولا شكلاً ، فربما نستسيغ نوعًا من « النهاية الدائرية » تشى بأن هناك مسجونًا آخر يحاول الهرب من جديد ، فى نوع من الترديد الشكلى لافتتاحية الفيلم ، فتوحى بأن القهر مستمر ومقاومته مستمرة إلى أن تنتصر ثورة المقهورين (حتى ولو كانوا من المذنبين المسجونين) على قاهريهم (حتى ولو كانوا من حراسهم) .



ولأننا نتحدث عن التطرف فى التباين الضوئى واللونى فى الفيلم ، من خلال كونه فيلماً مصوراً بالأسود - الأبيض ، فإن السؤال الذى يفرض ذاته الآن هو هل يمكن أن تستقيم تأثيرات هذا النوع من التطرف فى التباين لو كان الفيلم قد تم تصويره بالألوان ؟

لقد ارتبط إنتاج الصورة الضوئية (المعروفة فى التعبير الدارج باسم « الصورة الفوتوغرافية ») بالحصول على هذه الصورة عن طريق إعادة إنتاج المرئيات فى الطبيعة من خلال كثافات متدرجة من اللونين الأسود والأبيض ، وهى ماتسمى بالكثافات الرمادية المحايدة ، وهى كثافات تتدرج نحو الارتفاع لتصل إلى حد الإعتام التام ممثلاً فى اللون الأسود ، وتتدرج نحو الانقاص لتصل إلى حدها الأدنى ممثلاً فى اللون الأبيض ، وبذلك أصبحت هذه الكثافات الرمادية المحايدة ، بين حديها الأسود والأبيض، هى التى تعبر عن خصائص المرئيات التى تنقل صورتها ، وذلك من ناحية كمية الضوء التى تصدر عن هذه المرئيات ، إذا كانت بطبيعتها هى مصادر ضوء فى ذاتها ، كمصابيح الإضاءة المختلفة ، أو شعلة النار الملتهبة ، أو لهبة شمعة صغيرة ، أو حتى قرص الشمس ذاته ، أو انعكاسات الضوء الصادرة من على سطح القمر فى أى من حالاته بين البدر المكتمل والهلال الشريطى . كما أن الكثافات الرمادية المحايدة تعبر عن خصائص المرئيات من ناحية كمية الضوء ؛ حتى ولو كانت هذه المرئيات هى أجسام معتمة بطبيعتها ، فهى تقوم بإعكاس الضوء الساقط عليها من مصادر أخرى بكميات متفاوتة ، تتوقف على قوة مصدر الضوء الذى يسقط أشعته الضوئية على الجسم المعتم ، كما تتوقف هذه الكميات المنعكسة على ما يمتصه هذا الجسم المعتم من هذه الإضاءة وما ينعكس عليه منها فى النهاية .

ولكن هذه الكثافات الرمادية المحادية لاتعبر عن خصائص المرئيات التى تنقل صورتها من حيث كمية الضوء فقط ، بل هى تعبر أيضاً عن ما تختص به هذه المرئيات من الألوان ، ولذلك فإن إنتاج الأفلام السينمائية بدأ من خلال الصور المتحركة ذات التدرجات الرمادية المحايدة المعروفة باسم « الأسود / الأبيض » ؛ فلم يكن التصوير

بالألوان (المعروف الآن) أمراً متاحا مع نشأة السينما ، ولذلك اقتصر ابداع فنان الصورة السينمائية – عندئذ – على التحكم فى المرئيات السينمائية لانتاج التدرجات الرمادية على شريط الصورة ، لتكون العلاقة بين هذه التدرجات هى وسيلة التعبير المرئية عن المحتوى الفيلمى ، سواء من حيث الموضوع الذى يدور الفيلم حوله أو من حيث المضمون الفكرى الذى يقدمه (٦) .

وبعد انتشار التصوير السينمائى بالألوان انتشاراً واسعًا ، نلاحظ أن جانبًا لايستهان به من السينمائيين لايتخلى عن اللجوء إلى استخدام الفيلم « الأسود – أبيض » فى إنتاج أعماله الفنية ، ذلك أن اتجاه صانع الفيلم السينمائى إلى تصوير فيلمه بالأسود / أبيض هو نوع من الاختيار الأولى ، الذى ينبنى عليه تحديد كل متطلبات الانتاج الفنى لهذا الفيلم . فإذا كنا نطلق على تدرجات السلم الرمادى المكونة من الأبيض والأسود وما بينهما عبارة « الألوان المحايدة » ، فإننا بذلك تعترف أنها – فى ذاتها – تعد من الألوان ، ويصبح الاختيار المقصود هنا ينحصر بين أن يقوم الفنان السينمائى بالتعبير الفيلمى من خلال الألوان بنوعياتها المعروفة (مثل الأخضر والأحمر والأزرق والأصفر والأرجوانى وغيرها) وذلك فى درجات تشبعها المختلفة ، مدى اختلاطها بألوان محايدة مثل الأبيض ودرجات الرمادى والأسود) ودرجات نصوعها المختلفة . أو أن يقتصر السينمائى فى تعبيره على استخدام الدرجات الرمادية المحايدة ، ففى الحالتين يقوم السينمائى بالتعبير عن محتوى عمله الفيلمى تعبيراً لونيًا يتناسب مع الغرض من التعبير الفنى العام المطلوب للفيلم ، لذلك فإن اختيار نوع الفيلم المستخدم فى التصوير بأن يكون بالألوان أو أن يكون بالأسود / أبيض ، هو الخطوة الأولى المباشرة فى تعامل فنان الفيلم السينمائى مع الألوان ، لأن هذا الاختيار هو بمثابة عملية مواجهة اللون بإحدى طريقتين : فإما أن يتم إلغاء وجود تأثير اللون كلية (بدون أية مسحة ذات نوعية لونية على الإطلاق) أى التصوير بالفيلم الأسود / أبيض ، أو أن تكون هناك عملية نقل لونى لإعادة إنتاج اللون على شريط الفيلم السينمائى ، سواء كما هو ، أو بتعديله بدرجة ما ، أى التصوير بالألوان . فقد يكون مضمون العمل الفيلمى مما يتطلب رؤية بصرية خاصة للفيلم من خلال التدرجات الرمادية المحايدة ، وذلك بإظهار أكبر قدر من التباين بين درجات النصوع الضوئى المختلفة ، ليصل إلى حدوده القصوى من جهة ، وإلى حدوده الدنيا من جهة أخرى ،

أى أن يكون الهدف هو الانتهاء بقيم نصوع الألوان فى الطبيعة إلى طرفى تدرج النصوع الضوئى وهما « الأسود » الذى يمثل أدنى درجة فى قيم النصوع ، و « الأبيض » الذى يمثل أعلاها . على ذلك فإن التصوير السينمائى بالفيلم الأسود – أبيض فى حد ذاته ، هو نوع من أنواع التحكم اللونى عن طريق التعامل المباشر الصريح مع اللون بصفة مبدئية ، وهو التعامل الذى يتمثل فى تحويل كل النوعيات اللونية ، بدرجاتها المختلفة ، إلى درجات محايدة من سلم اللون الرمادى ، يبدأ بالأبيض (أدنى كثافة) وينتهى بالأسود (أعلى كثافة) ، أى أن التصوير بالفيلم الأسود / أبيض هو عملية « ضوئية / كيميائية » خالصة يتم بواسطتها ما يمكن أن نسميه بأنه « تجريد اللون من اللون » (Colour without Colour) . ولذلك فإنه بينما كان التصوير بالفيلم الأسود / أبيض نوعا من الحل الجبرى مع نشأة السينما ولسنوات طويلة من بداية عمرها ، فإن التصوير بالفيلم الأسود / أبيض ، بعد انتشار التصوير بالألوان وتعميمه ، هو نوع من الاختيار الفنى الحر(٧).

واستناداً إلى المفاهيم السابقة ، فإننا نرجح أن إنتاج الصورة السينمائية فى فيلم « ليل وقضبان » بالفيلم الأسود / أبيض ، هو اختيار حر لفنان الفيلم ، لأنه يتناسب تناسباً تاماً ، وبوضوح كامل ، مع اتجاه فنان الفيلم نحو التطرف فى التباين ، وهذا النوع من التطرف يظهر فى الضوء (واللون) من خلال حديه الأقصى والأدنى (الأسود – الأبيض) وهو يتحقق من خلال التصوير بالفيلم الأسود / أبيض ، حتى أنه يتأكد من خلال إعداد الديكور والمناظر داخل قاعات التصوير (البلاتوهات) بتدرجات السلم الرمادى بين حديه الأسود والأبيض . ومن المرجح أنه ليس من السهل أن يتخيل المرء فيلماً مثل « ليل وقضبان » من خلال التصوير بالألوان ، فى الوقت الذى يتجه فيه فنان الفيلم نحو رفع درجة التباين الضوئى إلى أقصاه فى صورته السينمائية ، إذ أن « تجريد اللون من اللون » هو الأسلوب المناسب لتحقيق أقصى درجات التباين الضوئى فى مثل هذه الحالة ، أى أن فيلم « ليل وقضبان » لايستقيم (فى نظرنا) إلا بالفيلم الأسود / أبيض .

- ١٠ -

وفى النهاية ، فإن الاتجاه إلى « تنميط الشخصيات وحصرها فى الخير المطلق أو الشر المطلق » كما يذكر الناقد السينمائى « على أبو شادى » (راجع ما سبق) هو نوع من التعامل مع « الميلودراما » فى إحدى صورها الواضحة ، التى تميل إلى هذا النوع من التنميط ، ولذلك تتسق معه فكرة التطرف فى التباين التى تميز المرئيات السينمائية فى هذا الفيلم .

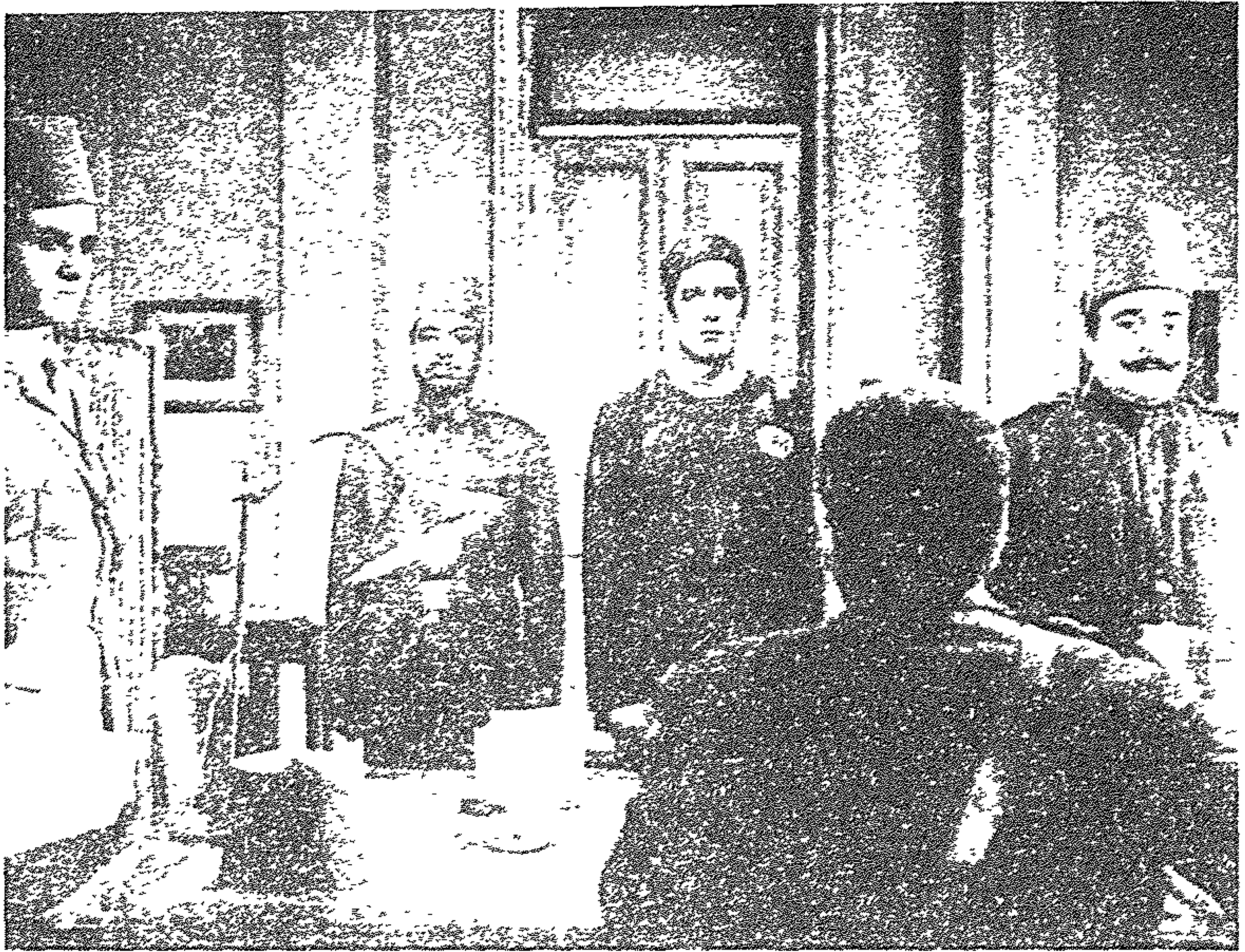
وفى كل الأحوال يظل الباب مفتوحاً للتأمل فى فيلم « ليل وقضبان » ، خاصة من خلال مرئياته السينمائية ، فلا يزال الفيلم - رغم ذلك - يحتوى على العديد من الموضوعات المتصلة بهذه المرئيات ، لمن يرغبون فى قراءتها من خلال عيون خاصة تكشف عن المزيد من أسرار قوتها .

















مصادر الفصل الخامس

١ - على أبو شادى : كلاسيكيات السينما العربية (القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة كتابات نقدية ، رقم ٢٤ ، يناير ١٩٩٤) ص ٢٥٣)

٢ - نجيب كيلانى : ليل العبيد (القاهرة : مكتبة الزنارى ، ١٩٦٥) الصفحات : ١١ ، ١٤ ، ٤٦، ١٢ ، ١٤ ، ١٦، ٣٠ ، ٧٥ - ٧٦ على الترتيب .

٣ - لتجنب التكرار ، يمكن مراجعة ما ذكرناه بخصوص طبقة الإضاءة فى الفصل الرابع من هذا الكتاب .

٤ - لتجنب التكرار ، يمكن مراجع ما ذكرناه بخصوص « المبالغة فى المنظور » فى الفصل الرابع من هذا الكتاب .

٥ - رؤوف توفيق : الخطأ فى كلمة النهاية ، مقالة ، مجلة « صباح الخير - (القاهرة : مؤسسة روز اليوسف ، ١٥ - ٣ - ١٩٧٣) .

٦ - ناجى فوزى : الأبيض والأسود على شاشة السينما بين الجبر والاختيار ، بحث علمى منشور « مجلة فكر وابداع » /اصدار علمى محكم (القاهرة : مركز الحضارة العربية ، العدد ٩ ، مارس ٢٠٠١) ص ص ١٧٤ - ١٧٥ .

٧ - المرجع السابق ، ص ص ١٨٠ - ١٨١

الفصل السادس

« العصفور »

درس في الحركة

البيانات التوثيقية

الإخـراج : يوسف شاهين .

القـصـة :

السيناريو : رؤية سينمائية : لطفى الخولى - يوسف شاهين

الحـوار :

التصوير : مصطفى إمام .

المونتـاج : رشيدة عبد السلام .

الصـوت : نصرى عبد النور .

المنـاظر : نهاد بهجت .

الموسيقى : على إسماعيل

التـمـثـيل بسيف الدين - حبيبة - صلاح قابيل - محسنة توفيق - صلاح منصور - على الشريف - مريم فخر الدين - رجاء حسين - عبد الوارث عسر - حسن البارودى - نظيم شعراوى - محمود قابيل - محمد خليل - الطفل : سيد .

الإنتـاج : أفلام مصر العالمية والأونسيك (الجزائر) - مصر / الجزائر ١٩٧٤ .

من حق فيلم « العصفور » أن ينال المزيد من الدراسات والمراجعات والآراء النقدية (وأحيانًا الدراسات الأكاديمية) . وهذه حقيقة تتناسب مع القيمة الفنية للفيلم ، باعتباره واحداً من المنعطفات الفنية الهامة فى التاريخ السينمائى للمخرج « يوسف شاهين » (صراع فى الوادى ١٩٥٤ - باب الحديد ١٩٥٨ - الناصر صلاح الدين ١٩٦٣ - الاختيار ١٩٦٩ - الأرض ١٩٧٠ ، وهى من الأفلام السابقة للعصفور) . والحقيقة - أيضًا - أنه على الرغم من التوسع فى بعض هذه الدراسات والمراجعات النقدية ، ومحاولتها أن تلم - بصورة أو بأخرى - بكل جوانب الفيلم الفكرية والفنية ، إلا أننا نلاحظ أن هناك جانبًا فنيًا هامًا فى أسلوب إخراج هذا الفيلم ، لم تلتفت إليه هذه الدراسات والمراجعات ، ذلك أن المتأمل لأسلوب المخرج فى تصميم الحركة (بصفة عامة) داخل الفيلم ، يستطيع أن يلاحظ أن عنصر الحركة فيه ، على الرغم من أنه يستند إلى طبيعة كل مشهد على حدة ، إلا أن هناك أسلوبًا عامًا تنتظم الحركة من خلاله فى العمل الفيلمى كله .

- ١ -

ولعلنا نتذكر معًا أنه على الرغم من إحساسنا بعنصر الإيقاع اللاهث الذى يتميز به الفيلم ، وتكرار التداخلات الزمنية فيه ، أننا نستطيع أن نلم بخيوطه الدرامية بغير صعوبة ، فهناك ثلاثة رجال يجدون فى السعى بحثًا عن قاتل شقى هارب يُعرف باسم « أبو خضر » ، وهم لذلك يغادرون القاهرة للبحث عنه فى إحدى القرى الجبلية بمحافظة « أسيوط » فى صعيد مصر ، هؤلاء الثلاثة ، وهم يجتمعون على هدف واحد ، يختلفون فى السبب الذى من أجله يطاردون هذا المجرم ، وفى الهدف النهائى من مطاردته ، فهناك « الشيخ أحمد » الأزهرى المعمم الذى يعود إلى مسقط رأسه فى القرية الجبلية ليثأر لقريبه الذى يقتله الشقى « أبو خضر » ، فالثار لمقتل أخيه يدفعه للبحث عن « أبو خضر » لقتله . وهناك نقيب الشرطة « رؤوف » ، الذى يذهب إلى

القرية الجبلية للبحث عن « أبو خضر » مكلفاً بالقبض عليه حياً أو ميتاً من قبل رئاسته الأمنية ، وهو يقود قوة للشرطة من القاهرة لكى تنضم إلى ضابط النقطة « عوف » لانجاز هذه المهمة . أما الثالث فهو الصحفى الشاب « يوسف » ، الذى تدفعه حاسته الصحفية ، مستندة إلى حسه الوطنى الواعى لاستنتاج أن « أبو خضر » لابد يعمل لحساب آخرين أكبر منه ، وأنه لم يقتل خفير المصنع (قريب الشيخ أحمد) لمجرد سرقة بعض معداته ، وتخريب جانب من أصوله ، لذلك فإن هذا الصحفى يهمه المحافظة على حياة « أبو خضر » للاستفادة من المعلومات التى يعرفها ، فيلتقى الثلاثة فى القرية الجبلية ، ولكن اللواء « اسماعيل » (عم « رؤوف – الذى يتضح أنه أبوه الحقيقى) يصل على رأس قوة كبيرة أخرى بغرض القضاء على « أبو خضر » قضاءً مبرماً قبل العثور عليه حياً ، فيصبح خطراً على الكبار الذين عمل لحسابهم . وبينما ينجح « رؤوف – فى منع « الشيخ أحمد » من الثأر ، ينجح اللواء « إسماعيل » ،عن طريق الضابط « عوف » فى القضاء على « أبو خضر » ، وهو يحذر « يوسف » من معاودة الكتابة الصحفية فى هذا الموضوع . فى كل الحالات يجب أن نعرف أن هذه الأحداث تبدأ فى الأيام الأخيرة من شهر مايو ١٩٦٧ وحتى العاشر من يونيه فى نفس العام . ففى خلال هذه الفترة تجرى استعدادات الجيش المصرى ، على قدم وساق ، لمواجهة عدوان إسرائيلى مرتقب ، ويتم هذا الاعتداء الذى ينتهى بالهزيمة العسكرية ، وإعلان رئيس الجمهورية عن مسئوليته عن هذه الهزيمة ورغبته فى التنحى عن مسئولياته السياسية والعسكرية والتنفيذية ، لذلك نجد أن الثلاثة وهم يعودون إلى القاهرة ، يتجمعون فى ذلك المكان الذى يتسع للجميع ، وهو بيت الحائكة « بهية » ، التى تعيش من حياكة ملابس التمثيل السينمائى ، وتؤجر عدداً من غرف بيتها لمن يأوون إليه ، مثل « الشيخ أحمد » و « يوسف » ومن قبل المرحوم « جابر زيدان » (أبو « رؤوف ») فيأوى « رؤوف » ذاته إلى بيت « بهية » ، حيث يتفق الجميع علي ضرورة متابعة الجريمة الحقيقية ، وهى سرقة مصنع الصعيد ، من خلال متابعة السيارات الضخمة التى تحمل المعدات المسروقة . وبينما تتعرض البلاد للعدوان ، يجتهد الرفاق الأربعة : « رؤوف » و « يوسف » و « الشيخ أحمد » و « فاطمة » (ابنة بهية الشابة) فى مراقبة السيارات المطلوبة وسائقيها ، ولكن إعلان رئيس الدولة عن حقيقة الهزيمة وضخامتها يهز من ثقة الشبان الأربعة ، فى الوقت الذى ترفض فيه

« بهية » الاستسلام للهزيمة ، فتخرج تهتف برفضها ، فيخرج الجميع معها « رؤوف » و «فاطمة » وجموع الشعب الذين لا يبالون بسيارات اللصوص التى تسعى لنقل المعدات المسروقة لحساب بعض المسئولين المنحرفين .

- ٢ -

والايقاع اللاهث الذى يتميز به فيلم « العصفور » يرجع فى جانب غير صغير منه إلى عنصر الحركة داخل مشاهد الفيلم ، وبالتحديد هنا حركة الشخصيات ، ذلك أنه من النادر أن لا تستند حركة آلة التصوير فى الفيلم إلى حركة الشخصيات ذاتها ، أو الموضوعات التى قد تتصل بهذه الشخصيات ، مثل سيارة يقودها الممثل أو يستقلها مع آخرين ، أى أن العنصر الغالب فى الحركة هنا هو ارتباطها بحركة الممثل عادة . وربما يعنينا من مواصفات الحركة فى هذا الفيلم - بالأكثر - هو اتجاهاتها ، سواء اتسمت بالبساطة أو بالتركيب (وليس التعقيد) . والحركة البسيطة فى اتجاهها ، فى هذا المجال ، هى تلك الحركة المفردة التى تتصل بموضوع واحد داخل إطار الصورة السينمائية أثناء عرض المشهد السينمائى ، ومثل هذا النوع من الحركة قليل التواجد فى الفيلم ، إذ أن أغلب تصميمات اتجاهات لحركة داخل الفيلم هى تلك التى تتصل بالحركة المركبة ، أى الحركة التى تتصل باتجاهاتها بأكثر من موضوع ، أو تكون فى ذاتها عبارة عن حركتين أو أكثر من الحركات البسيطة المنفردة داخل المشهد السينمائى الواحد . وإذا كانت الحركة البسيطة هى الحركة المفردة التى تتصل بموضوع واحد لايتغير ، فهى بذلك غالبًا ماتكون مقصورة على لقطة واحدة داخل المشهد السينمائى (إن لم يكن المشهد ذاته هو عبارة عن لقطة واحدة) ، ولكن ذلك لا يعنى أن الحركة المركبة لابد أن تستغرق أكثر من لقطة داخل نفس المشهد ، فهناك غير قليل من الحركات المركبة ، يتم خلال نفس اللقطة السينمائية الواحدة .

ونحن نعرف أن هناك بعض الاتجاهات النقدية ذات الطابع التنظيرى ، التى تسعى إلى تصنيف تصميمات الحركة فى الفيلم السينمائى ، سواء كانت حركة الموضوعات التى تظهر صورتها فى الفيلم ، أو حركة آلة التصوير ذاتها . ولكننا لسنا بازاء عرض النظريات ، كما أننا لا نتجه إلى إعادة التنظير فى هذا المجال ، ولكننا فى

هذه الدراسة نسعى إلى الكشف عن ما إذا كانت الحركة فى الفيلم ، وهى تصبغه بالايقاع اللاهث ، يمكن أن تتجاوز هذا التأثير بما هو أكثر منه توسعًا فى الايحاء بمعان معينة يمكن أن ترتبط بتصميمات هذه الحركة .

إن فنان الفيلم الروائى - هنا - يحدد طرفين أساسين للصراع الدرامى فيه ، بطريقة واضحة ومباشرة ، وهو يقر بأن هناك عدواً يقف على أبواب الوطن يرفع راية الحرب عن طريق الاستفزاز والاستنفار معاً . ولكن فنان الفيلم - فى نفس الوقت - لايهمه التركيز على هذا العدو ، لأننا نعرفه جميعًا حق المعرفة ، على الأقل منذ أن استولى على دولة عربية بأكملها ، وصنع منها وطنًا له عام ١٩٤٨ . إنما الذى يعنى فنان الفيلم - هنا - هو ذلك العدو الذى قد لا يعرفه الكثيرون ، بل يكاد أن لا يعرفه أحد ممن يعنيهم أن يعرفوه ، وهم جموع المواطنين أصحاب الحق الأولى بهذه المعرفة ، فهو عدو من داخلهم وليس من الخارج ، يعيش بينهم وليس غريبًا عنهم ، يختفى متوارياً ، وليس ظاهراً كذلك الذى يربض على حدود الوطن الشرقية ، عبر صحراء سيناء . يروم فنان الفيلم إلى أن يعلنها صراحة ، أن هزيمتنا من هذا لعدو الداخلى ، الذى لا يحمل مدفعًا ولا يلقى قنبلة ، هى المقدمة المنطقية للهزيمة العسكرية ، بكل مدافعها وصواريخها وقنابلها وطائراتها ، التى تلتهم قدراً غير قليل من أرض الوطن ، فضلاً عن التهام كل مقدراته تقريباً .

وإذا كان هناك من يرى فى الفيلم بعض الغموض ، فالسؤال هو أين مثل هذا الغعموض وافتتاحية الفيلم هى عبارة عن العناوين الأولى فى الصحف المصرية ، تجمع بين أخبار حشود العدو الأسرائيلى على حدود الأوطان العربية والاستعداد لمواجهتها ، وبين أخبار « اللصوص الشرعيين » الذين ينهبون الوطن ، وفى نفس الوقت أخبار مطاردة « البوليس » المصرى للشقى « أبو خضر » المشهور فى بلاد الصعيد ، فالاشارة واضحة لا تحتاج التفسير ، إلا كنا كمن يفسر الماء - بعد جهد جهيد - بالماء (مع الأخذ فى الاعتبار الفارق) .

ولذلك كله ، فإن أهم ما يقابلنا فى شأن تصميم الحركة المرئية للشخصيات داخل الفيلم هو تحقيق تلك الفكرة التى نرى أنها قائمة على تباين الاتجاهات أو الأهداف أو المصائر . لذلك فإننا نستطيع أن نلاحظ أن جميع تحركات الشخصيات الإيجابية (تقريبًا) نأخذ مساراً تتجه من خلاله ، يختلف عن اتجاه المسار الذى يجمع بين

تحركات الشخصيات السلبية المقابلة لها . لذلك فإن فنان الفيلم ، وهو يعلن لنا صراحة أن كلاً من العدو الداخلي والعدد الخارجي متلازمان ، فهو - أيضًا - يؤكد على ذلك مرئيًا بالجمع بين تحركات الشخصيات السلبية (العدو الداخلى) وتحركات القوات المصرية المسلحة (ا لتى ستلقى حتفها فيما بعد فى حرب خاطئة) فى نفس الاتجاه الواحد ، الذى يتباين مع اتجاه حركة الشخصيات الإيجابية .

وإذا حاولنا أن نحدد الشخصيات الإيجابية المتحركة فى الفيلم ، سنجد فى مقدمتها ضابط الشرطة الشاب « رؤوف جابر زيدان » ، والصحفى الشاب النزيه « يوسف فؤاد فتح الباب » ، و « الشيخ أحمد » ، و « زبيدة » ، والطفل الصغير الذى يتعمد فنان الفيلم أن لا يقدم له إسمًا ، على الرغم من أنه يحدد إسمًا للطفل الصغير المريض الذى يظهر كجثة هامدة فى لقطتين منفصلتين ، إحداها شبه خاطفة (النسوه حوله يرقونه لطرد المرض) ، وكذلك هناك « بهية » وابنتها « فاطمة » . وفى المقابل فإن الشخصيات السلبية المتحركة » فى هذا الفيلم ، تتمثل بصفة أساسية فى كل من « اللواء إسماعيل زيدان » ، ورجل الأعمال والسياسى المخضرم « فؤاد فتح الباب » ، وضابط النقطة فى القرية الجبلية بأسيوط « عوف » ، وسائقو الشاحنات المميزة التى تقوم بنقل المعدات المسروقة من مصنع الصعيد إلى القاهرة . وفى نفس الوقت فإن « رياض إسماعيل زيدان » الضابط الشاب بالقوات المسلحة ، وأى رفاق له ، ينضمون إلى الشخصيات السلبية فى مواصفات حركتهم ، فهم - كما ذكرنا - لابد أنهم يتحركون نحو حتفهم ، ونحن نراهم فى الميدان على الحدود ، أو وهم يركبون القطارات العسكرية ، أو وهم يتحركون بمعداتهم العسكرية وعتادهم الحربى (دبابات ، عربات) . ومن جهة أخرى فإن هناك عدداً من الشخصيات ، من المعكسرين (الإيجابى والسلبى) من أصحاب الحركة المحدودة غير المحسوسة مثل ذلك الشيخ المسن الذى ينطقه فنان الفيلم بعدد من الحكم والآراء ، بدون أن يعطيه إسمًا محدداً ، شأنه شأن الطفل الصغير . والواقع أننا نستطيع أن نستشعر أن فنان الفيلم لم يعط إسماً لأكبر شخصيات الفيلم سنًا وأصغرها ، والواقع أيضاً أننا نستطيع أن نلاحظ أن كلاً منهما ينطق بأهم الآراء التى لم يجد فنان الفيلم أية شخصية أخرى من شخصياته صالحة للنطق بها نيابة عن فنان الفيلم ، ربما يبرز فى مقدمتها عبارة الطفل الصغير التى يقول فيها « هو مفيش حد عارف حاجة عن حاجة أبداً فى البلد دى ؟ » وعبارة

الشيخ المسن التى يرد فيها عن تساؤل « رؤوف » لأجل من يتساقط القتلى فى تلك القرية الجبلية النائية ، فيقول « لأجل روحنا ، لما واحد منا بيطب بيوفر لقمته لغيره » .
وهناك أيضاً آخرون من أصحاب الحركة المحدودة غير المحسوسة ، مثل « نوفل » صاحب المقهى فى الحى الشعبى بالقاهرة ، و « توفيق » (الشهير باسم « جونى) زوج « بهية» ، والأم البرجوازية (زوجة اللواء « اسماعيل ») ، ورب الأسرة الموعود بذرية الإناث (زوج « عزيزة ») .

- ٣ -

فإذا ما نظرنا إلى الاتجاهين الرئيسيين المتقابلين ، اللذين يسيطران على معظم تصميمات الحركة المحسوسة داخل « الفيلم ، سنجد أن أحدهما هو الاتجاه نحو يمين إطار الصورة (من وجهة نظر المتفرج) والآخر هو الاتجاه إلى الجانب الأيسر من هذا الإطار ، حيث يرتبط أولهما - عادة بحركة الشخصيات ذات الطبائع الإيجابية (من وجهة نظر فنان الفيلم وأحداثه معاً) ، بينما يرتبط الاتجاه الآخر - عادة أيضاً - بحركة الشخصيات ذات الطبائع السلبية ، ومن يسير فى نفس الاتجاه نحو ماهو « خطر » أو « غير مرغوب » أو « متناقض » مع مكونات الحركة فى الاتجاه الأول نحو يمين الصورة .

لذلك فإن من أبرز الأمور الجاذبة للانتباه فى هذا المجال هو حركة رجال القوات المسلحة وعتادهم الحربى من الآليات المتحركة بصفة خاصة ، فإذا كان فنان الفيلم لايقدم أية إشارة (مباشرة أو غير مباشرة) إلى أى من معالم الضعف وعدم الجدية فى الاستعداد للحرب فى صفوف القوات المسلحة (بحسب ما يصورها الفيلم) ، إلا أنه يشير إلى ذلك بأسلوب فنى غير مباشر ، وهو اشتراك كل الشخصيات العسكرية والعتاد الحربى المتحرك فى اتجاه واحد للحركة مع الشخصيات السلبية ، أى من يمين إطار الصورة إلى يساره (عادة) . نحن نستطيع أن نلاحظ ذلك مع مشاهد الفيلم الأولى ، بدءاً من وصول الضابط الشاب الملازم أول « رياض » إلى منطقة قيادته العسكرية صحبة (إبن عمه) نقيب الشرطة « رؤوف » (فى سيارة الأخير) حيث

يغادر « رياض » السيارة مترجلاً فى الاتجاه إلى يسار الإطار ، تتابعه آلة التصوير (بان) فى حركته المستمرة نحو ميدان هذا التجمع العسكرى فى صحراء ألماظة . ويزيد فنان الفيلم تأكيداً على ذلك بتلك اللافتة الواضحة التى تشير إلى الاتجاه نحو مدينة « السويس » ، (بداية طريق القاهرة – السويس) حيث يتجه سهم الإشارة بكلمة « السويس » ، نحو الجانب الأيسر من الإطار ، حيث ينتهى رأس هذا السهم قريباً جداً من حافة الإطار اليسرى . وعندما يغادر النقيب « رؤوف » مقر العمليات ، فى ليلة الإعداد لمصرع « أبو خضر » ، ويستعيد جزءاً من رسالة سريعة سطرها له « رياض » من موقعه المتقدم على الجبهة العسكرية المصرية – الإسرائلية ، فإن فنان الفيلم يقدم لنا لقطة له وهو يتحرك فى موقعه متجها من يمين الإطار إلى يساره ، ونحن نكاد نشعر أن هذه اللقطة ما هى إلا امتداداً لحركته السابقة عند وصوله إلى أول طريق « السويس » ، حتى أن اللقطات السريعة التى تعبر عن مصير « رياض » فى حرب الخامس من يونيه ١٩٦٧ ، وهو يصرخ مستغيثًا ، تقدمه لنا وهو لا يزال يولى وجهه شطر حافة الإطار اليسرى ، بعد أن رأيناه معًا فى الجبهة لآخر مرة ، بينما يستعيد « رؤوف » مقطعاً آخر من رسالته وهو يقود السيارة « الجيب » الحكومية وبرفقته الشيخ « أحمد » موثقًا ، فحتى آخر عهدنا بالضابط « رياض » فى الجبهة قبل نشوب القتال ، نراه يتحرك صوب يسار الصورة . وكذلك فإن القطار العسكرى الليلى ، الذى يحمل الجنود إلى ميدان المعركة المرتقبة (أرض سيناء المصرية) يتجه بحركته صوب الحافة اليسرى لإطار الصورة . وعندما تتواجد الكاميرا بجوار مقهى « نوفل » ، يظهر على البعد أحد رجال الشرطة العسكرية يشير بذراعة (بحركة آلية) لاتجاه سير المركبات العسكرية فى المنطقة ، فنجد ذراعه تشير الى يسار الصورة ، وبالفعل عندما تمر إحدى المركبات العسكرية ، فى خلفية الصورة ، فانها تتجه من اليمين نحو اليسار . وفى شوارع الجيزة (غالباً) حيث يتجه « رؤوف » بسيارته الصغيرة وبصحبته « فاطمة » للتمركز فى مدخل « الجيزة » لمراقبة الحركة القادمة من طريق الصعيد ، تتعدد المركبات العسكرية المتنوعة التى تسير فى الاتجاه المقابل تحمل جنوداً يصفقون ويهللون فرحًا بالمعركة « السهلة » المرتقبة ، وأحدهم يغازل « فاطمة » بقوله « راجع لك بعد يومين يا جميل » ، نلاحظ أن هذه المركبات تتجه أيضًا من اليمين إلى يسار الإطار .

فإذا انتقلنا إلى الوقائع الفيلمية الخاصة بالمعركة الهامة الأخرى ، المتزامنة مع المعركة (المرتقبة) مع العدو الإسرائيلى ، وهى معركة المجرم الشقى « أبو خضر » فى إحدى القرى الجبلية بمحافظة « أسيوط » ، سنجد أن أغلب تصميمات الحركة ، الدالة على النتائج السلبية لهذه المعركة ، تأتى معبرة عن اتجاهها من يمين الصورة إلى حافتها اليسرى ، فإذا كنا نتابع « رؤوف » (وبعض رجاله) يقتحم الوكر (الذى يعتقد أن « أبو خضر » يحتمى به) متجهاً من اليسار إلى يمين الصورة (مرحلة ذات طابع إيجابى بالتأكيد) إلا أنه سريعاً ما يفاجئنا فنان الفيلم بالحقيقة المرة ، وهى فشل مأمورية « رؤوف » الاقتحامية هذه ، وهو يتعرض (ومعه رجال قوة الشرطة من ضباط وأفراد) لإطلاق النيران عليه من حيث لا يدرى ، فيسارع بالانسحاب عائداً فى الاتجاه المقابل ، أى من يمين الصورة إلى يسارها ، أى أن أول فعل مرئى فى معركة « أبو خضر » على الشاشة هو عبارة عن حركة انسحاب تأخذ من حافة الصورة اليسرى هدفاً لاتجاهها ، سواء فى المناظر العامة لحركة « رؤوف » ورجاله ، أو المناظر القريبة (لقطات تعرض بالحركة البطيئة) لكل من رأس « رؤوف » وساقية وقدميه ، خاصة ونحن نسمع تلك العبارة الساخرة :« إن طلعت تجرى يا دندون لأجل تكيد الرجالة ، خطفوا طاقيتك يادندون ورجعت راسك عريانة » . ويعود أحد رجال « رؤوف » السريين متنكراً ، يعلن هزيمته – وهو يلهث ويعترف بفشله فى معرفة مكان « أبو خضر » فنرى حركة هذا « المخبر المتنكر » قادمة من عمق الصورة من جهة يمين إطارها ، مقترباً من « رؤوف » (الذى ينتظر أمام مدخل نقطة الشرطة الجبلية) نحو يسار الصورة . وعلى الرغم من فكرة « الطريق الواحد » الذى يجمع من الضابط « رؤوف » والشيخ « أحمد » (كما سنعرض لذلك بالتفصيل لاحقاً) فيجمعهما فنان الفيلم فى أول لقاء طويل بينها ينتهى بتعارفهما ، إلا أن فنان الفيلم يقدم لنا « الشيخ أحمد » فى نهاية المشهد وهو ينحرف وحده نحو يسار المنظر ، فهو يصر على أن يحول قضية « أبو خضر » إلى مجرد ثأر شخصى فحسب ، رافضاً الاقتناع بمسألتين متكاملتين وهما أن « أبو خضر » لم يقتل قريب الشيخ (الخفير « محمدين ») لخصومة شخصية تستدعى فكرة الثأر (المسألة الأولى) وأن القضية الحقيقية ليست فى مجرد مصرع هذا الخفير وإنما فيما يطلق عليهم الصحفى الشاب الثائر « يوسف فتح الباب » وصف « اللصوص الشرعيين » (المسألة الثانية) ، لذلك يصر الشيخ « أحمد » على اعتبار المسألة (من وجهة نظره) ثأراً شخصياً خاصاً

يعنيه هو وحده بالدرجة الأولى ، فيدفع به فنان الفيلم نحو الحافة اليسرى لإطار الصورة ، فهو أيضًا - فى هذه الجزئية على نحوخاص - يسير فى الاتجاه الخطأ . وعندما تصل قوات الشرطة الإضافية ، المنضمة إلى حملة البحث عن « أبو خضر » ، إلى موقع الإعداد للعمليات ، فإن الشاحنة الشرطية التى تحمل جانبا من القوات الإضافية تصل إلى المكان من يمين الإطار لتستقر فى يساره . وعندما يخرج الشيخ « أحمد » ليلاً طالباً للثأر وتصر « زبيدة » على مرافقته ، فإن آلة التصوير تتابعهما وهما يغذيان السير صوب يسار الإطار باستمرار ، فهو لايزال مصراً على الثأر من « أبو خضر » ، غير مستجيب لتوسلات المرأة التى تحبه فى صمت لأكثر من ثلاثين عامًا يغيبها عن مسقط رأسه فى « القاهرة » . وإذا كانت المعركة مع « أبو خضر » تنتهى بمصرعه على يد عدد من رجال الشرطة برئاسة الملازم أول « عوف » ، الذى يقدمه الفيلم نسخة جديدة مستقبلية من لواء الشرطة الانتهازى العميل « إسماعيل زيدان » ، فينفذ « عوف » التعليمات الحرفية للواء ، الخاصة بالإجهاز على « أبو خضر » فور التمكن منه والعودة به ميتًا ، تمشيًا مع مصالح « اللصوص الشرعيين » ، لذلك فإننا نشاهد الضابط « عوف » وهو يطلق النيران على « أبو خضر » ، فى اتجاه يسار الصورة ، حيث يُفترض أنه موجود فى امتداد هذا الاتجاه (نحن لا نرى « أبو خضر» فى الفيلم على الإطلاق ، كما لانرى جنديًا إسرائيليًا واحداً أيضًا) . وداخل قطار العودة من الصعيد ، الذى يضم كلاً من الصحفى « يوسف » واللواء « إسماعيل » ، يزهو الأخير بنصر رخيص لحساب عملائه ، معلنًا عن إغلاق ملف « أبو خضر » بالنسبة له : بينما يعلن الصحفى عن أنه لايزال مفتوحاً ، بل إن مصرع « أبو خضر» الأخير يرفع من درجة حرارة البحث عن حقيقة علاقته باللصوص الشرعيين ، لذلك فإن قطار العودة ، وهو يتجه فعلاً من جنوب البلاد (أسيوط) إلى شمالها (القاهرة) يتحرك على الشاشة من يمين إطارها إلى يساره فى نفس الاتجاه الذى يعبر عن القيم السلبية فى الفيلم عادة .

لذلك فإنه من المنطقى تمامًا (اتساقًا مع منطق الفيلم من حيث تصميم اتجاهات الحركة على شاشته) أن تكون الحركة الرئيسية للشاحنات التابعة للقطاع العام ، التى يستخدمها « اللصوص الشرعيون » فى نقل معدات المصنع المسروقة من الصعيد لحسابهم الشخصى ، تأخذ وجهتها إلى يسار الصورة عادة ، يلمح الفيلم إلى ذلك عندما يتقابل « رؤوف » مع الشيخ « أحمد » فى منطقة الأزهر والحسين ، حيث يستمر

« أحمد » فى مراقبة سائقى الشاحنات المشبوهة ، فتمر إحدى هذه الشاحنات من اليمين إلى اليسار ، بينما يعلق الشيخ « أحمد » أن الأمر لم يعد مقصوراً على عدد محدود من هذه الشاحنات ، فهناك واحدة منها تظهر بمعدل زمنى كل نصف ساعة تقريبًا ، ولكن المشاهد الختامية فى الفيلم تؤكد على أنه لابد لمثل هذه السيارات المشبوهة ، التى تحمل بداخلها أحد مظاهر فساد الجبهة الداخلية (معدات المصنع المنهوب بعد تخريبه) أن تتجه فى حركتها ، نحو نفس الطريق صوب الهزيمة ، فتتحرك تجاه يسار الإطار وهى تحاول أن تخترق حشود الجماهير المتدفقة من الاتجاه المقابل ، متظاهرة وهى تعلن رفضها للهزيمة . والحقيقة أن لنا عودة أكثر تفصيلاً عن حركة الشاحنات المشبوهة .

وعندما يقدم فنان الفيلم الطفل الجنوبى الصغير ، الذى يسعى للسفر إلى حيث يوجد مسجد الإمام « الحسين » ، استجلابًا لما يعتقد أنه سيشفى الصغير المريض « عمر » ، فإنه يقدمه آتيًا من اليمين متجهًا لليسار ، لكى يتوقف عند باب نقطة الشرطة مستفسراً من الضابط « عوف » عمن يمكن أن يصطحبه معه إلى الوجه البحرى ، فمن الواضح أن فنان الفيلم يشير إلى أن طفله الواعى هذا يخطىء الاتجاه ؛ فيتنكب عن الوجهة الصحيحة فى بداية مسيرته إلى « الحسين » ، وهو يلجأ للاستعانة بالسلطة الفاسدة (الضابط « عوف ») التى لا تسعفه ، بل تسخر منه ، فيتجاوزها الطفل ، بعد أن يقف على قيمتها الحقيقية ، من خلال عبارته اللاذعة التى يوجز فيها الموقف (إنه فنان الفيلم يضع رأيه على لسان الطفل) بقوله « هو مفيش حد عارف حاجة عن حاجة أبداً فى البلد دى ؟ » ! لذلك فنحن ، بعد هذا الموقف ، نجد طفلنا الفصيح يتجه فى حركته – عادة – من يسار الإطار نحو يمينه ، فبعدما يفشل الطفل فى فى مصاحبة الضابط « رؤوف » والشيخ « أحمد » فى السيارة « الجيب » إلى القاهرة ، حيث ضريح « الحسين » ، نكتشف أن هناك سيارة أجرة ريفية تنقل عدداً كبيراً من الركاب ، تصل إلى « منطقة ارتكاز سفرية » ، ويتضح أن « الطفل الفصيح » هو أصغر ركابها وآخر من يغادرها منهم ، هذه السيارة تصل إلى مكانها قادمة من يسار الصورة إلى يمينها . ولما يفشل الطفل ، مرة أخرى ، فى مصاحبة « رؤوف » و « أحمد » عند محاولة التسلل لسيارتهما من جديد ، فى نقطة الارتكاز السابقة ، ويتركانه أمانة مع ركاب إحدى الحافلات الريفية العائدة إلى بلدته ، يفاجأ كل من « رؤوف » و « أحمد » (ونحن معهما عند مشاهدة الفيلم الأول

مرة) بأن الطفل يمر عليهما ، فيتجاوزهما ، فى الطريق إلى القاهرة ، وهو يركب قمرة القيادة فى شاحنة متجهة إلى القاهرة ، والشاحنة تتجه من يسار الصورة إلى حافتها اليمنى ، فلا يزال طفلنا يسير فى الاتجاه الصحيح نحو هدفه المحدد : « ضريح الحسين » . ويصل طفلنا إلى « ضريح الحسين » ، متعلقا بنهاية صندوق « دراجة بخارية » يقوم قائدها بتوزيع الألبان ، آتية من جهة اليسار نحو اليمين ، ليفارقها الطفل بعد أن يعلنه السائق بأنه الآن فى « الحسين » ، فهو يصل إلى هدفه ميماً وجهه شطر يمين الإطار ، لذلك فإن آخر عهدنا (فى الفيلم) بهذا الطفل هو وقفته فى مواجهة ضريح « الحسين » ، من خلال لقطة تضع طفلنا فى مواجهة المجهول الجديد وهو يواجه الضريح معطيا ظهره لآلة التصوير التى تتخذ لنفسها زاوية فى الاتجاه الرأسى ، من أسفل مستوى النظر لأعلى ، فى إرهاصة مرئية بما يُنتظر أن يواجهه طفلنا من تحديات عملاقة (لاحظ العلاقة بين الطفل ومآذن الضريح وقبابه) كما تتخذ آلة التصوير لنفسها زاوية (فى نفس الوقت) فى المستوى الأفقى ، تتحدد من خلالها بعض العلاقات الاتجاهية ، فيهمنا منها أن المتأمل بدقة من خلالها لابد أن يلاحظ أن ضريح « الحسين » يقع فى هذه اللقطة إلى اليمين من طفلنا الذى يواجهه موليًا يظهره إلى آلة التصوير .

وإذا كانت السيارة « الجيب » الشرطية ،التى يستقلها « رؤوف » (متخليًا عن مرافقة مأمورية اللواء « إسماعيل » للإجهاز على « أبو خضر ») تلعب دوراً هاماً فى تصميمات الحركة داخل جانب مؤثر من جوانب البناء الفيلمى ، فإننا لابد أن نتوقع أن يبرز هذا الدور الهام من خلال اتجاهات حركة هذه السيارة ، فى المشاهد الفيلمية التى تضمها ، نحن بداية قد نقلق ، ونحن نرى « رؤوف » يستقل هذه السيارة ليلة المعركة مع « أبو خضر » ، مغادراً موقع إدارة العمليات حيث يتمركز اللواء « إسماعيل » ، فيتحرك « رؤوف » بالسيارة داخل إطارة الصورة من يمينها إلى يسارها ، فالحقيقة أن فنان الفيلم يزرع لدينا قلقاً مبهمًا لا يتناسب مع حقيقة موقف « رؤوف » ونواياه فى نفس الوقت ، فهو يتحرك بهذه السيارة مخططًا لانقاذ الشيخ « أحمد »من المذبحة التى يمكن أن تجمعه مع « أبو خضر » على يد قوات اللواء « إسماعيل » بقيادة الملازم أول « عوف » . لذلك فإننا نلاحظ أن « رؤوف » وهو يتجه لإحكام السيطرة على الشيخ « أحمد » ، بعد أن يجد نفسه محاصراً بين بندقيته التى تصوبها إليه « زبيدة » وطبنجه « رؤوف » التى يصوبها إليه من الاتجاه الآخر ، نلاحظ أن « رؤوف » يتجه

نحوه من يسار الإطار إلى اليمين ، ولما يحكم السيطرة عليه فى السيارة « الجيب » ينطلق بها « رؤوف » نحو يمين الإطار ، فها هو يفلح فى إنقاذ الشيخ « أحمد » من منبحة الشرطة فى وكر « أبو خضر » الليلى ، لذلك فإنه إذا كان الاتجاه لليمين هو الأمن والسلامة بالنسبة إلى السيارة الجيب وراكبيها « رؤوف » و « أحمد » ، ففى المقابل يكون من المنطقى – فنيًا – أن تنحدر السيارة حاملة الشيخ « أحمد » موثقًا إليها ، نحو الترعة النيلية ، بعد أن يتخلص – مؤقتًا – من « رؤوف » – فى اتجاه من يمين الإطار إلى يساره ، حيث مجرى مياه الترعة ، الذى تبدأ السيارة فى الانحدار نحوه حتى تغوص فى مياهها بينما يصرخ « أحمد » مستنجداً ، فيكون طبيعيًا أن يسارع « رؤوف » بالقفز فى مياه الترعة سابحًا ليصل إلى حيث يستطيع أن يفك « أحمد » من وثاقه ، ويعود به سابحًا إلى الشاطىء نحو يمين الصورة أيضًا (الأمن والسلامة) ، فيحتفظ فنان الفيلم بنفس اتجاه الحركة عند العمل – نهار اليوم التالى – لانتشال السيارة بسحبها من مستقرها فى مياه الترعة ، بواسطة جاموسة وعدد من رجال الناحية ، من يسار الصورة إلى يمينها ، وفيما بعد تتحرك السيارة ، فى نفس الاتجاه ، فى رحلتها من الصعيد إلى الجيزة ، خاصة عند تمر بها الشاحنة التى تقل الطفل فتتجاوزها .

وفى مبنى نقطة الشرطة فى القرية الجبلية ، تُعبِّر اتجاهات الحركة من يسار الإطار إلى يمينه فى المنظر السينمائى عن نوع العلاقة بين « رؤوف » وكل من الضابط « عوف » والصحفى « يوسف » . فعندما تجتاز إحدى نسوة القرية الطريق من أمام مبنى النقطة ، حيث يقف « رؤوف » مستنداً إلى جوارها ، ويعلق « عوف » تعليقًا لاذعًا يحمل قدراً من السخرية النابعة عن سوقية نوقه ، مما ينفر منه « رؤوف » فيبتعد عنه مييمًا وجهه شطر الحافة اليمنى لإطار الصورة . ومن جهة أخرى، فإن أول لقاء يتم بين كلٍ من « رؤوف » والصحفى « يوسف » ، يمنح فنان الفيلم فرصة التعبير عن قيمته من خلال اتجاه الحركة بصورة مزدوجة ، فالضابط « رؤوف » يقف على باب غرفة حجز المتهمين والمحتجزين بنقطة الشرطة الجبلية مناديًا باسم « المتهم يوسف فتح الباب » ، ولأن باب هذه الغرفة يقع فى يمين مقدمة الصورة « ويجلس « يوسف » فى عمق يسارها » ، فإن « يوسف » يتحرك لينضم إلى « رؤوف » قاطعًا المسافة من جهة الحافة اليسرى العليا نحو الحافة اليمنى للإطار ، محققًا الفكرة المتكررة عن إيجابية الاتجاه نحو هذه الجهة بالإضافة إلى فكرة اجتماع الشابين على نفس الهدف تقريبًا .

وإلى جانب هذه الظاهرة المرئية الفريدة من نوعها ؛ التى تحدد اتجاهات حركة الأشخاص والموضوعات فى الفيلم نحو أحد جانبى إطار الصور ، فإننا نستطيع أن نلاحظ أيضًا أن هناك عدداً غير قليل من تصميمات الحركة المميزة مثل التوحد ، والتقاطع ، والتماس ، والالتفاف حول نقطة ثابتة ، والتصادم . والملاحقة ، ومحاولة الارتفاق التى تنتهى بالتراجع ، والالتقاء المار بالتوحد منتهيًا إلى التباعد ، والابتعاد بالمفارقة ، والحركة المرحة النشطة متعددة الاتجاهات والمواقع ، والحركات ذات المظاهر الإشعاعية ، وأخيراً التقدم إلى خارج إطار الصورة .

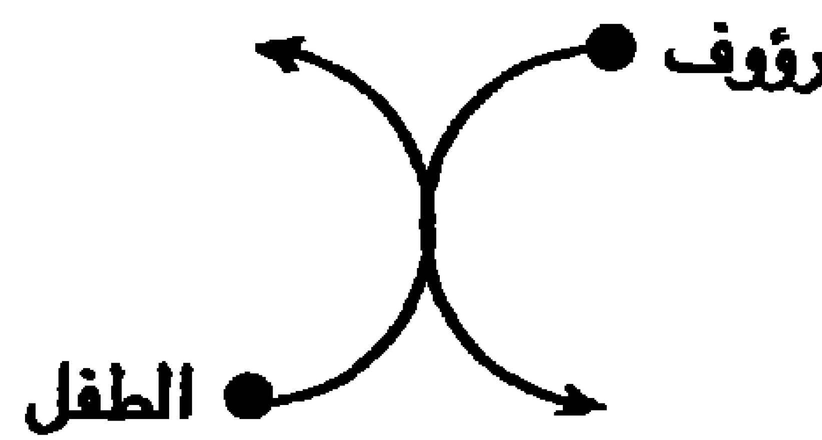
(أ) ويوافينا الفيلم بعدد غير قليل من حالات «التوحد فى اتجاه الحركة» فى نفس الزمن الفيلمى ، ونستطيع أن نلاحظ أول حالة منها فى تلك المشاهد واللقطات المتتابعة التى تقدم سيارة «رؤوف» الصغيرة تجمع بينه وبين «رياض» ، ويتجهان بها إلى المنطقة العسكرية بصحراء ألماظة ، يظهر من خلالها عمق العلاقة التى تجمع بين الشابين وموقفهما المتقارب من اللواء «إسماعيل» ، خاصة وهما يرفضان وصايته على أى منهما ، فيقرران تمزيق الرسالة التى قام «إسماعيل» بتحميلها لـ «رؤوف» لتوصيلها إلى مدير الأمن المسئول عند وصوله على رأس مأمورية مطاردة «أبو خضر» . ولكن هذه الحركة تنتهى بموقف خاص ذى مغزى هام ، فهى تنتهى بافتراق الشابين عن بعضهما ، ولأننا - غالبًا - نتذكر أن «رياض» يبارح السيارة وبها «رؤوف» ويتجه مترجلاً نحو يسار الصورة فيتوحد مع اتجاه اللافتة التى تشير إلى «السويس» ، وبالفعل لا يلتقى الشابان بعد ذلك أبداً . وفى القرية الجبلية تغادر «زبيدة» بناية النقطة نحو التل الرملى المشرف على القرية فيرافقها «رؤوف» فى حركتها ،وهو يجتهد فى الإحاطة بكل ما يدور فى ذهنها ، فيقف منها على قصة ثأر الشيخ «أحمد» . إن الطريق الواحد الذى يجمع بينهما على هذا الوضع ، هو إرهاصة مرئية للطريق الذى سيوحد بينهما من أجل إيقاف الشيخ «أحمد» عن المضى فى طريق ثأره ومنعه من مواجهة «أبو خضر» فى المذبحة المنتظر وقوعها مع هجوم الشرطة . ونفس المسافة التى توحد بين «رؤوف» و «زبيدة» ، هى تقريبًا التى توحد بين «رؤوف» و «يوسف» ،

بعد أن خرج به من حجرة الحجز ، المسافة من داخل البناية حتى التلة المشرفة على مساكن القرية ، ويجمعهما نفس الحديث تقريباً عن «أبو خضر» . والتوحد فى اتجاه الحركة ليس مقصوراً على الشخصيات التى يتعاطف معها فنان الفيلم فحسب ، فعلى رصيف محطة سكك حديد أسيوط يستقبل الضابط «عوف» اللواء «إسماعيل» ويرافقه سيراً على الأقدام ، ثم يرافقه فى السيارة الحكومية التى تنتظره بالخارج ، ألم نتفق من قبل على أن «عوف» هو الامتداد الطبيعى لشخصية مثل اللواء «إسماعيل» ، ولذلك فليس أقل من أن يكونا معًا على نفس الطريق يتوحدان من خلال نفس الحركة . ويحمل التوحد فى الحركة معنى عاطفيًا أحيانًا ، نلمسه بداية فى تلك المسافة التى تقطعها «زبيدة» ليلاً بصحبة الشيخ «أحمد» ، وهى تؤكد له رغبتها فى أن يعيش من أجلها ، حتى ولو بعيداً عنها فى القاهرة ، بينما تضمر – تأكيداً لذلك – أن تمنعه من مواجهة «أبو خضر» ، بالاتفاق مع النقيب «رؤوف» . كما نلمس هذا المعنى العاطفى فى بيت «بهية» ، بين إبنتها «فاطمة» و «رؤوف» عندما يصطحبها من سلم البيت حتى حجرتها ، وكذلك عندما يتفقان على القيام معًا بمراقبة مفنذ الجيزة على طريق الصعيد ، ثم متابعة الشاحنات المشبوهة ومراقبة مقر إقامة سائقيها . وتوحد السيارة «الجيب» الحركة بين «رؤوف» والشيخ «أحمد» ، وهى تجمع بينهما من القرية الجبلية بالصعيد وحتى القاهرة. ويتحد كل منهما لاحقًا فى نفس الحركة وهما يتجهان معًا إلى حيث تقيم «بهية» ، إذ يقرر «رؤوف» الانفصال عن ڤيلا اللواء «إسماعيل» .

(ب) ونتقابل (داخل الفيلم) مع حالتين لتقاطع الحركة ، يلفت نظرنا فيهما أن كليهما يتعلقان بالحركة المتقاطعة لشخصية الصحفى «يوسف» واللواء «إسماعيل» ، تتصل الحالة الأولى منهما بتعارضهما الفكرى حول أسلوب مطاردة «أبو خضر» ، وتتعلق الثانية بنتائج هذه المطاردة ، فنتقابل مع حالة التقاطع الأولى بين «يوسف» و «إسماعيل» من خلال باب غرفة العمليات التى يدير منها اللواء «إسماعيل» مأمورية المطاردة ، حيث يمثل هذا الباب نقطة التقاطع بين اتجاهى حركة الشخصيتين ، ذلك أن «إسماعيل» يغادر المكان مسرعًا وهو يصر على تقديم موعد الإغارة على موقع «أبو خضر» ليكون التاسعة وخمسة وأربعين دقيقة مساءً ، رافضًا فكرة «رؤوف» التى تقوم على تنفيذ هذا الهجوم مع خيوط الفجر الأولى ضمانًا لسلامة القوات وإمكانية القبض على «أبو خضر» حيًا بقدر الإمكان ، وبينما يغادر «إسماعيل» الغرفة يكون «يوسف»

آتياً من الاتجاه المقابل فتتقاطع حركتهما عند هذا الباب ، ذلك أن «يوسف» هو أول من يكشف عن نية اللواء «إسماعيل» نحو تصفية «أبو خضر» جسدياً لحساب «اللصوص الشرعيين» . لذلك ليس غريباً أن تكون حالة التقاطع الأخرى متعلقة بحركة نفس الشخصيتين لاحقًا وفي مكان أخر ، بعد أن تتم تصفية «أبو خضر» جسدياً بالفعل (على يد الضابط «عوف») فإذا كان التقاطع السابق هو تقاطع بين خطين (اتجاهى حركتي الشخصيتين) فإن التقاطع الآخر هو من نوع خاص ، فهو تقاطع خط حاد الحركة مع نقطة ثابتة (ثباتًا مؤقتًا بالطبع) فعلى رصيف محطة سكك حديد القاهرة (نهاراً) تنتهى رحلة القطار القادم من «أسيوط» يقل كلاً من «يوسف» و «إسماعيل» ، والرحلة تنتهى بتفاقم الخلاف بين الشخصيتين على وجه تصل حدته إلى حدود التهديد بالنوال من حرية «يوسف» لولا أنه إبن صاحب النفوذ السياسى والاقتصادى «فؤاد فتح الباب» ، وإلى حد أنه يمنعه من مغادرة القطار فى محطة «الجيزة» ، لذلك يسارع «يوسف» بمغادرة القطار على رصيف القاهرة لكى يطالع الصحف عند أقرب بائع صحف ، وسريعاً ما يتقاطع معه اللواء «إسماعيل» أثناء حركته نحو خارج الرصيف ليحذره (من جديد) من مغبة إثارة موضوعاته الصحفية الساخنة ، مستمراً فى طريقه إلى الخارج .

(ج) ويقدم الفيلم حالة نادرة من حالات التماس فى الحركة بين اتجاهين يمثلانها ، ففى منطقة «الحسين» والأزهر ، يكاد «رؤوف» - الذى يترك سيارته تواً - أن يصطدم بالدراجة البخارية لبائع الألبان ، التى تحمل الطفل الجنوبى خلفها ، ولكن «رؤوف» يتفاداها فى حركة خاطفة وهو لا يدرى أن الطفل متعلق بصندوقها الخلفى ، والطفل ذاته ، وهو فى مكانه هذا ، لا يرى «رؤوف» أيضاً ، فتستمر الدراجة البخارية (والطفل) فى الحركة التى تأخذ شكل قوس نحو داخل المنظر ، فهى آتية من خارجه - ويستمر «رؤوف» فى الحركة التى تأخذ شكل قوس أيضاً نحو خارج المنظر ، فحركته (فى البداية) آتية من داخله (أنظر الشكل التوضيحى المرفق) .



الشكل رقم (٣)

(د) وما بين التهديد بالإحالة إلى الاستيداع أو إلى المعاش ، والترغيب بالاستمرار فى خدمة وزارة الداخلية ، يمارس صاحب النفوذ السياسى والرأسمالى «فؤاد فتح الباب» ضغوطه على اللواء «إسماعيل» ، عند استقبال الأول له ، وذلك من أجل سرعة القضاء على «أبو خضر» ، ويظهر ذلك من خلال الحركة المستمرة التى يقوم بها «فؤاد فتح الباب» ، بصورة شبه منتظمة ، حول اللواء «إسماعيل القابع على مقعده لا يتحرك ، بل يكاد أن لا يتحرك منه سوى شفتيه عند النطق ، وخلجات وجهه فى ردود أفعالها المعبرة عن تلقى التهديدات والاستماع إلى الترغيبات ، لكى تتحقق الحالة المرئية الخاصة لحركة الالتفاف حول نقطة ثابتة .

(هـ) ومن الطبيعى أن تتصادم حركة الجماهير الهادرة مساء يوم التاسع من يونيو ١٩٦٧ ، وهى تهتف رافضة الهزيمة ، مع حركة الشاحنات المشبوهة ، التى تحاول نقل المسروقات إلى مكان آمن تمهيداً للتصرف فيها لحساب «اللصوص الشرعيين» ، لذلك يصل الأمر ، فى إحدى حالات التصادم هذه ، إلى توقف الشاحنة تماماً ، بعد أن يعجز سائقها عن الاستمرار فى الحركة فى مواجهة الجماهير الساخطة ، فيرفض السائق إلحاح مرافقه ، وهما يغادران الشاحنة ، بعد أن يتيقنا من استحالة اختراق هذه الجماهير الشعبية ، فتتوقف السيارة عن الحركة بينما تستمر الجماهير فى مسيرتها .

(و) والملاحقة فى هذه المجال تعنى أن هناك موضوعاً يتحرك فيلحق به موضوع متحرك آخر ، ونحن نستطيع أن نلاحظ ذلك من خلال صورة للملاحقة تعنى «اللحاق» ، الذى ربما لا يأخذ معنى القصد أو العمد ، وهى صورة الملاحقة تتبدى فى موقفين من داخل الفيلم بطلهما هو الطفل الجنوبى الصغير ، فهو فى الموقف الأول يلحق بكل من «رؤوف» والشيخ «أحمد» فى تلك النقطة التى عادة ما ترتكز عندها السيارات بأنواعها ، وخاصة من حاملى الركاب ، بعد أن تعمدا تركه على الطريق الخاص بالقرية . وفى الموقف الثانى ، يغادر «رؤوف» والشيخ «أحمد» نقطة ارتكاز السفريات السابقة بالسيارة «الجيب» ، مطمئنين إلى أن الحافلة الريفية ستعود بالطفل إلى قريته ، ولكنهما يفاجآن بالطفل يلحق بهما راكباً شاحنة سريعة ، ويزيد على ذلك أنه يتجاوزهما بسبب سرعة الشاحنة . وفى المقابل هناك صورة الملاحقة التى تعنى «المتابعة» ،

بما تتضمنه من قصد أو عمد غالباً من جهة التابع تجاه المتبوع ، وهو ما نلاحظه فى ذلك المشهد السينمائى الذى يقع فى بيت «بهية» ، بينها وبين «يوسف» ، فهى تتبع «يوسف» فى حركة ، لا تفصل بينهما مسافة تذكر ، إلى حد أن «يوسف» عندما يستدير فجأة ، فهو يكاد أن يصطدم بها عفواً ، فالملاحقة هنا تحمل معنى عاطفيًا غامضًا على نحو ما ، تفسره الإبنة «فاطمة» - فيما بعد لاحقًا - خلال حديثها مع «رؤوف عن «يوسف» .

(ز) وفى مبنى الإدارة الأمنية التى يعمل بها اللواء «إسماعيل» ، يلاحظ أن «رؤوف» يغادر المكان ، بعد أن يراقب الجماهير الزاحفة تهدر بأصواتها رافضة فكرة الهزيمة ، فيسارع اللواء «إسماعيل» بارتداء سترته ومرافقة «رؤوف» الذى يغادر مبنى الإدارة الأمنية لينخرط فى صفوف الجماهير مشاركًا فى مسيرتها ، ولكن عند باب الإدارة الأمنية يتوقف «إسماعيل» ثم يتراجع عائداً إلى الداخل ، بعد أن يشاهد مسيرة الجماهير التى يذوب «رؤوف» بداخلها ، فتتحقق بذلك محاولة الارتفاق (من «إسماعيل» لـ «رؤوف») التى تنتهى بالتراجع (تراجع «إسماعيل») .

(ح) وإذا كنا نتذكر أول حركة واضحة تجمع بين كل من «رؤوف» والشيخ «أحمد» فى طرف القرية الصعيدية ، عندما ينتظر «رؤوف» مرور الشيخ «أحمد» بجواره حاملاً سلاحه بعد أن يغادر المسجد ، فتستطيع أن نلاحظ أنها تعبر عن نوع من الالتقاء الذى يتحول إلى نوع من التوحد لمسافة ملموسة ولكنه ينتهى إلى التباعد فى اتجاهين مختلفين ، ذلك أن الالتقاء بين حركتى الشخصيتين يبدأ من نقطة الانتظار ، حيث ينتظر «رؤوف» مرور الشيخ «أحمد» عند تقاطع الطرق الضيقة فى القرية ، فيتحد الإثنان فى حركة واحدة عند لحظة المرور هذه ، وإذا كان الحديث بين الشخصيتين يحمل نفوراً ظاهراً من الشاب الأزهرى تجاه الضابط الشاب ، إلا أن ذلك لا يتعارض مع فكرة التوحد التى تأتى واضحة على لسان الشيخ «أحمد» : «إحنا طريقنا واحد، أبو خضر» ، وإن اختلف الدافع ، بحسب ما يراه الشيخ «أحمد» ، فهو يسعى لأصطياد «أبو خضر» ثأراً لمقتل قريبة الغفير «محمدين» ، ويرى أن الضابط يسعى لذلك طمعًا فى الترقى . واستناداً إلى اختلاف الدافع بينهما ، يرى الشيخ «أحمد» أنه من الصعب أن يستمرا متحدين فى نفس الحركة ، لذلك فإنه يفترق عن «رؤوف» فى اتجاه آخر مغاير .

(ط) وتتحقق فكرة «الابتعاد بالمفارقة عن طريق الحركة» من خلال حالتين للحركة يجمع بينهما الموضوع المتحرك فيهما وهو «يوسف» ، والدافع وراء الحركة فى كل منهما وهو ملابسات الحرب ونتائج المعركة كما يستشعرها «يوسف» من خلال حسه الصحفى وملاحظاته الخاصة بحكم خبرته المزدوجة ما بين الحياة العامة والمهنة الصحفية . ففى الحالة الأولى يترك «يوسف» الشيخ «أحمد» وحيداً فى منطقة الأزهر والحسين مشغولاً بمراقبة سائقى الشاحنات المشبوهة ، ذلك أن «يوسف» يصبح معنياً بما هو أخطر من ذلك الآن ، وهو حقيقة الهجوم الذى تتعرض له البلاد من القوات العسكرية الإسرائيلية. وفى الحالة الثانية ، لما يلجأ «رؤوف» إلى «يوسف» فى مقر عمله بالجريدة ، محاولاً أن يستشف منه شيئًا عن حقيقة الأوضاع على جبهة القتال وظروف المعركة ، يصل اليأس بـ «يوسف» إلى مداه وهو يرد على «رؤوف» الذى يسأله عن أين الحقيقة بقوله «روح شوفها ودور عليها فى إنهى حتة» ثم يتركه مفترقًا عنه مشحونًا بمزيج من شدة اليأس وفورة السخط والغضب .

(ى) ونحن لانتقابل إلا مرة واحدة مع تلك «الحركة المرحة النشطة متعددة الاتجاهات والمواقع» فى نفس الوقت ، إن «بهية» تعود من مهمتها العملية مهمومة تمامًا ، فالمسئولين عن الفيلم السينمائى الذى تقوم بإعداد ملابسه على ماكينة الخياطة بنفسها، كوسيلة للتكسب ، يرفضون نتيجة عملها ، متعللين بأسباب واهية ، مما يجعلها حزينة وغاضبة معًا ، إلى حد أنها تثور على الموقف كله أمام إبنتها «فاطمة» و «رؤوف» ، ولكن «فاطمة» تحاول أن تخفف عنها بأن تقوم بإعادة الخياطة بنفسها ، أما «رؤوف» فهو يحاول أن يخفف عن «بهية» بالاستماع إلى شكاواها ، وما أن ينطق بكلمته الواسية «فضفضى !» إلا ويذكِّرها بالأب الراحل «جابر زيدان» ، لتسعد باستعادة ذكريات أيام خلت كانت تشاركه فيها والآخرين (الذين فى مقدمتهم «يوسف» والشيخ «أحمد») تلك الأنشودة التى تتغنى بحب «مصر» ، فتبدأ تنشدها ويشاركها «رؤوف» : «رفاق مسيرة عسيرة وصورة حشد / ومواكب فى عيون صبية بهية عليها الكلمة والمعنى / مصر يا أمه يا بهية يا أم طرحة وجلابية / الزمن شاب وإنتى شابة ، هو رايح وانتى جاية ....» ومع ارتفاع صوتيهما بالغناء ، وتحول الإيقاع الموسيقى للإنشاد من الموال إلى المرح الراقص ، تنضم إليهما «فاطمة» ، وهى تحاول أن تدفع أمها إلى الرقص على هذا الإيقاع المرح ، فتقوم الإبنة ، بمصاحبة «رؤوف» ، بمطاردة

الأم من حجرة إلى أخرى داخل المسكن فى حركة تتصف بالمرح والنشاط معًا ، فى اتجاهات متعددة داخل بيت «بهية» ، بحكم تلك المطاردة الثلاثية المرحة داخل مواقع البيت المختلفة .

(ك) كما يحتوى الفيلم على عدد من «الحركات ذات المظاهر الإشعاعية» ، أى الحركة متعددة الاتجاهات التى تنتشر من نقطة واحدة أو تلتقى فى نقطة واحدة . فهناك ذاك المشهد السينمائى المشهور فى الفيلم ، الذى يجمع أهم شخصياته على السلم وفى بير السلم فى بيت بهية . إن الحركة فى هذا المشهد تأخذ شكل التصويب الإشعاعى من عدة اتجاهات . نحو نقطة واحدة ، هى البقعة التى تلتقى فيها الشخصيات المختلفة ، فتتقابل «فاطمة» مع أبيها «توفيق» (الشهير باسم «جونى») على السلم ، ثم يأتى «يوسف» وتأتى «بهية» من الداخل ، وأخيراً يأتى الشيخ «أحمد» وبصحبته «رؤوف» من الخارج . والحالة الأخرى التى تنتمى إلى هذا النوع من الحركة ذات المظهر الإشعاعى، هى ما نقابلها مع أول مشاهد الفيلم التمثيلية ، فكل من اللواء «إسماعيل» وزوجته وإبنهما «رياض» يأتون من ثلاث جهات مختلفة لكى يتجمعوا فى نقطة واحدة ، حيث ينتظر «رؤوف» بجوار سيارته فى حديقة الڤيللا . اللواء «إسماعيل» يأتى من الداخل ساخطًا على التهويل فى مسألة «أبو خضر» ، و «رياض» يأتى من مدخل آخر استعداداً لمغادرة مسكن الأسرة للاتجاه صوب معسكره بالجيش ، والأم تأتى من اتجاه ثالث لتودع ولديها ، خاصة الذى يزمع أن يتجه إلى جبهة القتال المحتمل نشوبه فى «سيناء» ، والآخر الذى كلفة اللواء «إسماعيل» بمأمورية القضاء على «أبو خضر» . أما الحالة الثالثة من الحركة التى تنتمى إلى المظهر الإشعاعى ، فهى تلك الحركة النشطة متشعبة الاتجاهات ، التى تنطلق من مركز ثابت أو من نقطة ثابتة ، ونحن نجدها متمثلة فى تلك الحركة النشطة الدؤوب التى تقوم بها «فاطمة» من أجل إعداد غرفة نومها وتجهيزها لسكنى «رؤوف» ، فهى تتحرك فى جميع الاتجاهات بخفة ونشاط من نقطة ثابتة هى مكان جلوس «رؤوف» ذاته على طرف الفراش يراقب حركتها هذه ، ويتبادل معها الحديث بين حركة وأخرى ، أو بالأحرى يرد على أسئلتها المتلاحقة .

(ل) وإذا كانت الذروة الأولى فى تصميمات اتجاهات الحركة (داخل الفيلم) تتمثل فى تعارض الاتجاهات بين مسيرة الجماهير الهادرة ترفض الهزيمة ، واتجاه سير الشاحنات المشبوهة تحمل غنائم اللصوص الشرعيين ، فإن الذروة الثانية فى

تصميمات اتجاهات الحركة تأتى قريبة منها أيضًا ، إذ تشاركها الموقع الزمنى فى الفيلم ، وهو مشاهد النهاية . متمثلة فى شكل التقدم إلى خارج إطار الصورة ، ذلك أن فنان الفيلم يقدم لنا عدداً من اللقطات المختلفة تمثل الجماهير المتظاهرة وهى تتقدم نحو المتفرج إلى خارج إطار الصورة . نحن المتفرجون لابد أن ينتابنا إحساس بأن هؤلاء الناس يريدون أن يتحرروا من قيد الشاشة ، قيد الإطار ، ليصيروا خارجها لحمًا ودمًا يرددون صرخاتهم التى ترفض الاستسلام للهزيمة ، وفى مقدمتهم «رؤوف» و «فاطمة» ، وفى مقدمة الجميع «بهية» . من النادر أن ينتاب المتفرج السينمائى مثل هذا الإحساس الذى يحول المرئيات السينمائية إلى «حالة حيــة» خارج فكرة الاندماج أو التوحد ، إذ أنها بالأحرى «حالة عقلانية حية» .

– ٥ –

وإذا كنــا لم نشر حتى الآن إلى حركة «بهيــة» وهى تجـوب الشوارع منفــردة – ليلاً – تنادى : «أبداً حنحارب !» ، فإن ذلك لا يرجع إلى احتمال أن تكون عصية على التصنيف ، وإنما لكونها تنفرد بأهمية خاصة ، فمنها يستمد العمل الفيلمي كله مغزاه الحقيقى الخاص ، فهى حركة انعتاق ، إنطلاق ، فهذه «المرأة – الرمز» دائمًا ما نشعر أنها حبيسة ، رهينة أكثر من قيد . حبيسة الأســـرة ما بين زوج مُغيَّب وإبنــة لا تفتأ الأم أن تردد أنها تعول همها وشقيقة غائبة منذ حوالى عشرين عامًا ، حبيسة عمل يدوى تتقنه ولكنه لا ينول رضاء أصحابه المشكوك فى قدراتهم على الحكم الصحيح عليه ، حبيسة عاطفة نبيلة كان يمكنها أن تتفجر حيوية وسعادة لو كانت قد قابلت الرجل الذى تملأ به العينين والعقل قبل القلب منذ عشرين عامًا ، حبيسة تلك الأنشودة ذاتها التى تحمل إسمها ويتغنى بها من يعرفونها . إنها «العصفور» الحقيقى الذى يتسمى الفيلم باسمه ، وليس «عصفور جونى» كما يعتقد البعض ، لذلك فإن حركتها الحقيقية ، فى تلك الليلة العصيبة من تاريخ الوطن ، ليست مجرد اتجاهات أو خطوط تعدو فيها فى شوارع القاهرة الخالية وشبه الخالية ، بل تحليق طائر ينعتق متحرراً من

أسره . فلنستعيد النظر إليها وهى تطوّحُ بذراعيها ، بجناحيها ، صائحة بندائها المشهور ، حتى نتأكد من حقيقة أنها عصفور هذا الفيلم . والعصفور عندما ينطلق فهو يحلق ولا يسير على الأرض ، مهما تمادى فنان الفيلم فى تصويره من زاوية مرتفعة ومسافة بعيدة (فى أكثر من لقطة) . فهل نكون متجاوزين لو شعر أحدنا بأن فنان الفيلم يكاد أن يفسد متعتنا بطائر الحرية العتيق حبيس صدورنا وهو ينطلق صارخًا رافضًا الهزيمة ، أية هزيمة ، وذلك بالإصرار على جذب «بهية» إلى أسفلت الطريق ، فى تلك اللقطات القليلة التى أشرنا إليها ؟ نحن - هنا - لسنا بإزاء حركة مادية ثقيلة ترسم خطوطها محددة الاتجاهات على سطح الأرض ، شأن ما أشرنا إليه من حركات سابقًا ، وإنما نعاين حالة استثنائية تحلق فيها الشخصية فى فضاء الحرية اللامحدود بطبيعته ، ومن يتشكك فى ذلك فليحاول - مرة - أن يتابع حركة عصفور محلق .

















الفصل السابع

« شفيقة ومتولى »

الملحمة البصرية

البيانات التوثيقية

الإخـراج : علي بدرخان

القـصـة : أحمد شوقي عبد الحكيم

السيناريو : صلاح چاهين

الحــوار : صلاح چاهين

التصوير : عبد الحليم نصر – محسن نصر

المونتـاج : سعيد الشيخ

الصــوت : اندريا زنديس

المنـاظـر : ناجي شاكر

الموسيقى : فؤاد الظاهرى

التمـثيل : سعاد حسنى – أحمد مظهر – محمود عبد العزيز – أحمد زكى – جميل راتب – ملك الجمل – يونس شلبى – محمود الجندى – عبد الوارث عسر – شفيق جلال – نعيمة الصغير – حسن حسين – حمزة الشيمى – دكتور جو – كاتى – ليزاماى – صبرى عبد المنعم – على قاعود – محمد الشويحى – نادية شمس الدين – أحمد بدير – أحمد أباظة – أحمد عقل – أحمد حجازى – شفيق جلال .

الإنتـاج : شركة مصرية للأفلام العالمية – مصر ١٩٧٨

تدور دراما فيلم «شفيقة ومتولى» حول مضمون ذلك الموال الشعبى المصرى ، الضارب بجذوره فى أدبيات الجنوب المصرى ، أدبيات الصعيد ، وعلى وجه التحديد إحدى بلاده المشهورة ، حيث ينتمى الأخوان «شفيقة ومتولى» إليها ، وهى مدينة «جرجا» ، فيشتهر «متولى» هذه «الأدبية المصرية» بلقب «الجرجاوى» ، فيعرف لدى منشدى الموال الشعبى باسم «متولى الجرجاوى» .

وفى نفس الوقت ، فإن قصة «شفيقة ومتولى» ، وهى تنتمى إلى الموال الشعبى ، بما يعنيه ذلك من عناصر ذات طابع «فولكلورى» ، لابد أن تمس تفاصيل هذه القصة ، إلا أنها ترتبط أيضاً بعناصر تاريخية ذات وقائع حاسمة فى التاريخ المصرى بصفة عامة ، وهى وقائع حفر قناة السويس خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، وما صاحبها من ملابسات صاخبة ، ليس أقلها القبض على رجالات مصر وشبابها فى القرى والنجوع وسوقهم لتسخيرهم فى حفر القناة . وليس أقلها أيضاً تعرض هؤلاء الرجال للفناء بالألوف تعذيباً أو جوعاً وعطشاً ، عوضاً عن عشرات الألوف الذين يفنون بسبب الأوبئة .

ومن جهة أخرى ، فإن مضمون الرواية الشعبية يشير بوضوح إلى إنه إذا استحل السلطان «سبى» الرجال لحفر القناة ، فهل نعجب عندما يستحل آخرون سبى أعراض نسائهم فى غيابهم ؟

إن كل المؤشرات السابقة تدفع بالرواية الشعبية دفعاً إلى فكرة «الملحمة» بمعناها الواسع ، الذى يرتبط تاريخياً «بساحة الوغى» ، بما تعنيه من اتساع مكانى (بلا حدود أحياناً) يصحبه إزدحام عددى (بلا حدود غالباً) ، وبما تعنيه من نزال ثنائى بين المتقاتلين غالباً ، وهو هنا نزال حتى الموت ، وكذلك بما تعنيه من التحام «تركيبى الطابع» بين الأجساد المتصارعة . كل ذلك من خلال الحركة الصاخبة غالباً ، التى قد تتخللها فترات السكون الخاصة بالتقاط الأنفاس ؛ استعداداً لجولة جديدة من النزال. وفى كل الأحوال ، فإنه على الأقل يوجد ما بين كل مقاتلين يتصارعان فى ساحة الوغى،

يوجد هناك نوع من الاقتراب الحميمي بينهما : الوجوه ، الصدور ، السواعد ، السيقان، باعتبارها أجزاء جسدية فعالة في النزال .

إن هذه الملامح الملحمية تلح بشدة على تفاصيل قصة الأخوين «شفيقة ومتولي» فتدفع فنان الفيلم إلى الاتجاه فنياً في طريق البناء الفني ذي الطابع الملحمي ، خاصة وهو يختص فكرة المفهوم «الشكلي» للملحمة الشعرية باعتبارها «قضية (شعرية) طويلة زاخرة بالشخصيات البطولية والأحداث الهائلة والأعمال الخارقة»[١] . وقد ذكرنا أن فنان الفيلم يقتفي فكرة «المفهوم الشكلي» للملحمة ، لأن فيلم «شفيقة «متولي» يزخر بالعديد من «الشخصيات الهامة» ، ولكنها ليست كلها بالشخصيات «البطولية» ، فليس «دياب» (إبن العمدة) سوى لص أعراض ثم «بغي ذكرى» فلا يمكن أن يكون بطلاً بالمعنى الأخلاقي ، وليس «الطرابيشي» سوى مقاول أنفار على نطاق واسع ، وليست «هنادي» سوى قوادة ريفية ، وليس «سري باشا» سوى حاكم فاسد شاذ الطباع ، وليس «بلبل» سوى تابع ذليل لسيد فاسد يضحي به في أول مناسبة للتضحية ، وهكذا .

وإذا كانت أول ملامح العمل الملحمي بصفة عامة أن بدايته «تدل على الحدث الجلل الذي سيقع»[٢] ، فإن فيلمنا يبدأ بمثل هذه البداية الملحمية بالفعل ، فهاهم عسكر الترك يغيرون على القرية الوادعة بخيولهم وأسلحتهم وأسواطهم وأغلالهم ليسوقوا رجالها عبيد سخرة لحساب الحكام الترك ، الذين يقبضون ثمن هؤلاء الرجال من الشركة الفرنسية التي تحفر القناة لحسابها ، فلا يتركون بيتاً في القرية لا ينوح على رجل واحد على الأقل يتم اختطافه في غفلة زمنية خاطفة . إن هذه البداية ذات الطابع الملحمي تعلن عن نفسها منذ أن تضطرب صورة «شفيقة» على سطح مياه الترعة منبئة عن وصول العسكر بهدير حركتهم وصخبها . هذه البداية يؤكد الناقد السينمائي الدكتور «رفيق الصبان» على أهميتها بقوله : «منذ اللحظة الأولى إذن ينبهنا «على بدرخان» (إلى) أننا نرى شفيقة الملاحم الشعبية»[٣] ذلك أن د. «رفيق الصبان» يصف بداية الفيلم الملحمية بقوله أن فنان الفيلم «يجعلنا نرى أول ما نرى وجه «شفيقة» مرتسماً على ماء الترعة ، وما أن يصل الجنود على خيولهم باحثين عن الرجال لجرهم إلى الجهادية ، حتى تضطرب الصورة في الماء ، ويضيع الوجه المرتسم السعيد ،

وتسرع شفيقة راكضة إلى بيتها الفقير الأبيض ، تجتاز حقولاً خضراء ، ونساء يرتدين السواد ، وشمسا تبدو ضبابية صفراء ، كأن سكينا ملوثة قد كسرت شعاعها المضئ»[٤] . وهو تقريبًا نفس المعنى الذى يمكن أن نتوصل إليه من قراءة الناقدة السينمائية «خيرية البشلاوى» لهذه الافتتاحية الفيلمية ذاتها بقولها : «لقد انتزعت سعاد حسنى بدورها شفيقة منذ اللحظة الأولى ، والتى يظهر فيها خيالها المعكوس على مياه الترعة ، بينما تملأ جرتها ، اهتمام المشاهد ، ونقلت بنظراتها كمية الرعب الكامن فى صدرها ، عند سماع صوت «غز» الخديوى الذين يهبطون على القرية كالوباء لانتزاع شبابها وجره إلى التهلكة أثناء حفر القناة ، فى حين جسد عدوها المذعور صوب منزلها ، وسط منازل القرية ، كل أنواع التهديد التى تتوعد هذه القرية وأهلها»[٥] .

ويعتقد جانب من النقد السينمائى فى مصر أن اتجاه فنان الفيلم إلى أسلوب «الراوى» ، كجزء من بنائه الفنى ، يسبب مشكلة تنتقص من قيمة هذا البناء ، فيرى الدكتور «رفيق الصبان» أن من شأن هذا الأسلوب أن يثقل الفيلم بنوع من المباشرة الفجة فى السرد»[٦] . ويرى الناقد السينمائى «أحمد صالح» أن فى اللجوء إلى أسلوب الراوى نوعًا من التزيد يقلل من القيمة الفنية للفيلم»[٧] . كما يذكر الناقد السينمائى «محمد زهدى» أنه لا ضرورة للموال الطويل الذى يصاحب به الفنان «صلاح جاهين» (الراوى) السرد الفيلمى»[٨] . وفى المقابل ، فإن الناقد السينمائى «على أبو شادى» يرى أن سيناريو الفيلم قد اعتمد على أسلوب الراوى ليخلق الشكل الملحمى»[٩] . إلا أن الحقيقة التى نراها هو أن أسلوب الراوى فى الفيلم ليس هو مصدر الشكل الملحمى فيه ، بل نستطيع أن نقرر أنه ليس له أى تأثير يذكر فى هذا الاتجاه ، فليس له أى دور فى الإحساس بالشكل الملحمى للفيلم ، فهذا الشكل الملحمى يرجع فى سببه الفعلى إلى الجانب المرئى من الفيلم بالدرجة الأولى ، ذلك أن فيلمًا مثل «شفيقة ومتولى» يصلح أن يكون نموذجًا سينمائيًا ابتدائيًا لملحمة بصرية من نوع خاص ، تتحقق فيها هذه الصفة من خلال ثلاثة عناصر بصرية أساسية متكاملة ، هى «التكتل العددى» و «التراكب الموضوعى» و «الاقتراب الحميمى» .

- ١ -

فالتكتل العددى يعنى تعدد الوحدات داخل إطار الصورة ، تعدداً يمنحها صفة التلاحم ، سواء كان ذلك من خلال كتلة عددية واحدة أو أكثر من كتلة عددية فى المنظر السينمائى الواحد فى نفس الوقت .

والتكتل العددى ، على هذا النحو ، لا يعنى ضرورة التجانس بين وحدات الكتلة العددية الواحدة ، فذلك ليس شرطًا لتحقيق الإحساس البصرى بالملحمة . ونستطيع أن نلاحظ أن التكتل العددى يظهر من خلال الكتلة العددية المتجانسة فى عدد من المشاهد الفيلمية ، مثل مشهد قوات العسكر وهى تقتحم القرية لأول مرة ، وفصيلة الجنود المصرية التى تضم «متولى» فيها ، وهم فى ميدان الرماية يتدربون على إطلاق نيران أسلحتهم ، وفصيلة الجنود المستجدين برئاسة «متولى» يقولون تنظيف الجياد على شاطىء البحر وفى مياهه ، وضيوف الحفل الذى تقيمه «شفيقة» فى بيتها «بأسيوط» على شرف صاحب السمو «سرى باشا» ، أو سكان وكر «هنادى» بالقرية ، وسوق الثلاثاء . ولعل الأمثلة السابقة توضح أن فكرة التجانس فى الكتلة العددية لا تعنى التوحد على وجه التحديد ، وإن كانت تحتويها أيضاً ، فهى لا تعنى أن يكون محتوى الكتلة العددية متوحدين مثلاً فى الجنس (ذكور – إناث) أو فى نوع العمل (عمال – فلاحون – جنود – خفراء .... إلخ) . أو فى الطبقة الاجتماعية (فقراء – أثرياء – إلخ) . ففى المشهد الخاص بفصيلة الجنود المصريين فى ميدان الرماية يتحقق التجانس مع فكرة التوحد ، والتوحد هنا يظهر من خلال نوع العمل بصفة أساسية (جنود) ولكنه يظهر أيضًا من خلال الجنس بحكم نوع العمل (ذكور) ، ويزيد عليه ويؤكده فى نفس الوقت الزى الموحد الذى يرتديه الجنود والأسلحة التى يحملونها أيضًا. وقد يبدو أن الأمر يمكن أن ينطبق على المشهد الخاص بفصيلة الجنود المستجدين الذين يقومون بغسيل الجياد ، إلا أن عنصر الجياد ذاته يشكل تواجداً خاصًا فى هذا المشهد على وجه التحديد ، على العكس من بقية مشاهد الفيلم الذى تظهر فيها الجياد تحمل الجنود على ظهورها ، فالجياد فى مشهد البحر حرة من ركابها ، عارية من سروجها ، تشكل جانبًا من تجانس الكتلة يختلف عن الجانب الأول الظاهر فيها وهو الجنود

نصف العراة ، يؤكد ذلك احتواء المشهد على جواد جامح يتسبب فى إخافة «دياب» ، مما يتطلب تدخل «متولى» للسيطرة على الموقف .

وعلى ذلك فإن فكرة «التوحد» من داخل التجانس فى التكتل العددى تكاد أن تتوارى تماماً من داخل الفيلم (فيما عدا مشهد ميدان الرماية) ، لكى نكتشف أن التكتل العددى من خلال التجانس (خارج نطاق التوحد) تتعدد مظاهره فى الفيلم ، كما ذكرنا ، فقد يرجع التجانس إلى فكرة «الانتساب إلى مؤسسة معينة» ، وهو الأمر الذى ينطبق على الجنود بصفة عامة ، سواء الجنود الذين نشاهدهم من «الترك» (عساكر الغز) وهم يغيرون على القرية فى مشاهد الفيلم الأولى ، أو الجنود المصريين المستجدين ينظفون الجياد ، بالإضافة للجنود فى ميدان الرماية . كما يمكن أن يرجع التجانس إلى «المكان» الذى يجمع التكتل العددى أو يحتوى عليه ، فنزلاء وكر «هنادى» بالقرية ، وضيوف حفل «شفيقة» ببيتها فى «أسيوط» هم الذين يحققون التكتل العددى من خلال تجمعهم ، داخل كل مكان منهما ، على نحو متجانس ، ولكن إذا انفرط عقدهم خارج المكان تنتفى فكرة التجانس ، ومن باب أولى تنتفى فكرة التكتل العددى . ولكن التجانس يتحقق أيضًا من خلال «وحدة الهدف» التى تجمع عدداً كبيراً من الأشخاص ، يبغون تحقيقه ، ويتفقون على ضرورة ذلك ، والمثال الذى ينطبق على ذلك من الفيلم هو تكتل عدد كبير من أهل القرية حول وكر «هنادى» بغرض تدميره وإهلاك الموجودين فيه .

وخارج نطاق التجانس تتعدد أمثلة التكتل العددى فى الفيلم ، سواء من خلال الكتلة العددية الواحدة داخل المنظر السينمائى ، أو من خلال أكثر من كتلة عددية واحدة . فالمشاهد السينمائية المتتالية التى تعبِّر عن مطاردة العسكر لسكان القرية من الشباب والرجال ، تمثل فكرة التكتل العددى من خلال الكتلة العددية الواحدة ، فعسكر «الغز» يسعون للقبض على فلاح جالس يحصد بعضًا من محصول حقله ، فيلقى أحدهم حبلاً معقوداً فى شكل أنشوطة يلف به على رقبة هذا الفلاح ويقوده به ، وهناك جنود آخرون يطاردون فلاحًا يحاول الهرب منهم بتسلق إحدى النخلات ، ويتمكن العسكر من إسقاطه بضربات سوط أحدهم ، وهناك فرسان آخرون يطاردون الفلاحين الذين لاذراهم ، فهؤلاء الخيالة يتحركون حركة مستمرة فى مواجهة آلة التصوير ،

فنشعر كأنهم يطاردوننا نحن المشاهدين . وهناك عدد آخر من الجند يسوقون أحد الرجال وهم يسحبونه من عنقه بجبل والسياط تجلده . وهناك مطاردة أخرى يقوم بها خفراء القرية ، وهم يسحبون رجلاً يصرخ بأنه ليس من أهل البلدة فلا يستجيب له أحد ، حتى أن العمدة يتدخل ضده ، فلا يجد الرجل من يسمع له وهو يستسلم لأسرهم . ومن حالات التكتل العددى متمثلاً فى كتلة عددية واحدة (غير متجانسة بالطبع) مشهد الصحراء ، حيث يتم فرز الأنفار المساقين للسخرة ، لاختيار عدد منهم للانتظام فى سلك الجندية ، فنحن أمام كتلة عددية تملأ إطار الصورة ، مكونة من عدد كبير من الفلاحين وعدد غير قليل من حراسهم من عسكر «الغز» . ومن حالات الكتلة العددية الواحدة أيضاً هناك مشهد حفر قناة السويس ، الذى يقوم فيه عمال السخرة بالحفر تحت ظروف إنسانية قاسية جداً ، وتحت حراسة عسكر «الغز» وعدد من الجنود المصريين ، من بينهم «متولى» ، حيث يشكو الجميع من العطش ، إلى درجة أن أحدهم يصرخ طالباً شربة ماء لا يجدها ، فينهال عليه العسكرى التركى بالسوط ، مما يدفع «متولى» للتدخل دفاعاً عنه ، ولكن الفلاح يموت من العطش . كذلك يُعد مشهد المحرقة من مشاهد التكتل العددى وحيدة الكتلة ، فهناك تجمع عددى واحد حول المحرقة التى تُلقى فيها جثث الفلاحيين الذين يغتالهم الوباء أولاً بأول ، حيث يؤكد شريط الصوت ، عن طريق حوار الشخصيات ، ذلك النوع من التوحد بين الأحياء الذين يشاهدون المحرقة والأموات الذين يغذون نيرانها بها ، فعندما يعلق «متولى» حزيناً أن أهالى هؤلاء الموتى لا يعرفون أين يكون موتاهم ، يرد عليه آخر متسائلاً : وهل يعرف أهل «متولى» أين هو الآن ؟. وإذا كان الساهرون فى دار القوَّادة الأسيوطية «قلة» يشكلون نوعاً من الكتلة غير المتجانسة ، رغم أن مكاناً واحداً يجمعهم على أغراض هى فى حقيقتها غير مشروعة (تدخين الحشيش – شرب البوظة – معاشرة البغايا) إلا إنهم بحكم تجمعهم تحت سقف واحد ، يشكلون تكتلاً عددياً مستقلاً بذاته . وإذا كان فنان الفيلم يقدم مشهداً يصور خيالة الغز يسوقون الأنفار السخرة المقبوض عليهم فى القرية ، من خلال لقطة عامة بعيدة جداً ، ضد الضوء ، فإنها وإن كانت تحقق فكرة التعدد على نحو ما ، إلا أنها لا تحقق فكرة التكتل ، فكل الموضوعات التى تظهر فى إطار الصورة تتحرك بصورة منفردة ، لا تحمل أى قدر من التكتل ولا حتى من التراكب البسيط ، مما يضعف من تأثير المشهد بصفة عامة ، ويخرج به عن إطار فكرة

التكتل العدى ، فليس هناك أى مظهر من مظاهر التكتل على الإطلاق ، كما أن الأعداد الظاهرة فى إطار الصورة ضعيفة التأثير ، لأنها أقل من أن تمنح أى تأثير لفكرة التكتل العددى ، التى تحقق جانباً من ملحمية الصورة ، مع أن المقصود من تقديم هذا المشهد يطلب تحقيق فكرة التكتل العددى ، لكى يعبر عن عمق مأساة «سبى الرجال» من قريتهم .

وفى مقابل ما سبق ، يقدم فنان الفيلم أول مشاهد التكتل العددى من خلال أكثر من كتلة عددية داخل المنظر السينمائى ، وهو المشهد الذى يقود فيه عسكر «الغز» رجال القرية الذين قبضوا عليهم ، ومن بينهم «متولى» معلقًا من عنقه فى لوح خشبى ثقيل ، فى موكب أقرب شبها بمواكب العبيد وليس مجرد الأسرى فقط ، وهذا الموكب الحزين هو الكتلة العددية الأولى فى المنظر السينمائى ، وهويأتى فى المقدمة منه ، وعلى المستوى الثانى من المنظر السينمائى تتواجد الكتلة العددية الثانية مُمثلة فى أعداد غفيرة من النسوة المتشحات بالسواد يولولن على رجالهن وشبابهن ، كما يوجد عدد كبير آخر من النسوة المتشحات بالسواد فى مؤخرة المنظر نحو عمق الصورة يولولن صارخات أيضاً ، ويمثلن الكتلة العددية الثالثة ، لذلك فإن الكتلة العددية الأولى (عسكر الغز والرجال المأسورون) تتحرك من حافة المنظر اليسرى ، لتجتاز المنظر كله حتى تخرج من إطار الصورة ، فلا يبقى فى المشهد سوى كتلتى النسوة النائحات .
ويعد مشهد «سوق التلات» من المشاهد التى تحتوى معظم لقطاتها على أكثر من تكتل عددى داخل المنظر السينمائى الواحد ، وذلك بحكم طبيعة المكان ، وهو السوق الأسبوعى الذى يلتقى فيه أهالى بعض القرى المتجاورة للبيع والشراء والمقايضة على كل أصناف السلع المعروفة لديهم ، حيث نتابع «شفيقة» وهى تبيع ما تحمله من طيور ، والأهم أن نتابع مطاردة «دياب» لها داخل السوق ، من خلال متابعة حركة كل من الشخصيتين إلى أن يلتقيا به ، ذلك أن هذه المتابعة تتطور تطوراً واضحًا من حيث مواصفات الحركة فيها ، سواء من حيث سرعتها أو اتجاهاتها فى المشهد الآخر الذى يحتوى على عدد كبير جداً من التكتلات العددية ، وهو مشهد «المولد الشعبى» ، الذى تتحول فيه الحركة الثنائية هادئة السرعة بين «دياب» و «شفيقة» فى «سوق التلات» نهاراً بين عدد محدود إلى حد ما من التكتلات العددية ، إلى حركة ثلاثية نشطة ، إن لم

تكن محمومة فى بعض أجزائها ، حيث يتفق «دياب» و «هنادى» على مطاردة «شفيقة» داخل عدد كبير جداً من التكتلات العددية (الضريح - قهوة نرجس وغوازيها - منصة البهلوانات - عرض «الشيكابيكا» - حلقات الذكر المتعددة ... إلخ) وتزداد قيمة التكتلات العددية فى هذا المشهد ثراءً بإدخال عناصر فرعية أخرى فى المطاردة مثل «بائع المهلبية» ، وهكذا . وعلى استحياء نستطيع أن ندرج المشهد الليلى فى حديقة قصر «الطرابيشى» بأسيوط ، باعتباره يجمع كتلتين عدديتين متميزتين ، الأولى صغيرة جداً وتضم . «الطرابيشى» ، وضيوفه الثلاثة من الأجانب ، والكتلة العددية الأخرى تتميز بكثافتها العددية (على نحو ما) وهم فريق الترفية الذى تقوده «فلة» من البلهوانات والغوازى وغيرهم ، حيث ينضم إليهم الثلاثى الهارب من القرية : «شفيقة» و «دياب» و «هنادى» . وقد ساعدت طبيعة الإضاءة الليلية الخارجية على تخفيف حدة الإحساس بتفريغ الكتلة الأولى (الطرابيشى وضيوفه) من كثافة العدد التى تحقق فكرة التكتل ، إذ أن عزلة هذه الكتلة الصغيرة تمنحها ثقلاً خاصاً يتوازن مع الكتلة الأخرى كثيفة العدد والحركة فى نفس الوقت (فلة وفرقتها) ، يعضد ذلك ألوان ملابس «الطرابيشى» وضيوفه مع كم الإضاءة المسلط عليهم ، قياسًا إلى كم الإضاءة المنخفض الذى يختص بالكتلة العددية كثيفة العدد (فلة وفرقتها) .

- ٢ -

ويشكل «التراكب الموضوعى» العنصر الهام الثانى من عناصر ملحمية الصورة السينمائية فى فيلم "شفيقة ومتولى" . والمقصود بالتراكب الموضوعى ـ هنا ـ هو تواجد عدد من عناصر تكوين الصورة السينمائية ، حيث تغطى أجزاء من بعضها أجزاء من البعض الآخر ، من الأمام للخلف عادة ، أى أن هناك نوعًا من "التلاحم البصرى" بين هذه الموضوعات يؤكده التكوين الصورى للمنظر السينمائى فى اللقطة السينمائية الواحدة ، ففيه تظهر أجزاء من الأجسام من وراء أجسام أخرى أو أجزاء منها ، سواء فى حالة الحركة (بمعدلات نشاطها) وهذا هو الغالب ، أو فى حالة السكون ، وهذا هو القليل النادر .

وغالبًا ما ترتبط فكرة "التراكب الموضوعى" بطبيعة مكان التصوير أو ظروف مواصفاته الفرعية ، خاصة من حيث الاتساع أو الحيز ، فالمكان الضيق بطبيعته لا يسمح بالتكتل العددى غالبًا ، خاصة مع ضرورة اللجوء إلى تصميمات الحركة النشطة ، ولذلك فإن التراكب بين مكونات الصورة يضفى عليها جانبًا تعقيديًا يرفع من قيمتها التشكيلية ، فيؤكد ثراء الحركة فيها بالإضافة إلى الإحساس بعدم الخواء الذى يمكن أن ينتج عن انفصال الموضوعات داخل المنظر السينمائى . ولذلك فإن التراكب الموضوعى داخل أماكن التصوير الضيقة بطبيعتها أو محدودة الاتساع ، لا ينشأ من العلاقة بين الشخصيات الحية فى الصورة (الممثلين) فقط ، بل يمكن الحصول عليه من العلاقة بين الممثل (الشخصية) ومكونات المكان المعمارية (حواف الجدران - الأقواس - تشكيلات معمارية أو زخرفية) أو مكوناته المتحركة (مثل قطع الأثاث أو الستائر وغيرها) . ويتمثل هذا النوع من التراكب الموضوعى فى أغلب المشاهد التمثيلية التى تدور فى وكر "هنادى" بالقرية ، خاصة تلك التى تدور بين "دياب" وخليلته ، أو "دياب" و "شفيقة" ، والمشهد الذى يجمع بين "شفيقة" والدلال فى المولد ، ثم بعد تدخل "دياب" فيه ، والمشاهد التى تدور فى خيمة الطبيب المصرى فى منطقة حفر القناة ، والمشهد الذى يجمع بين "شفيقة" وسرى باشا على فراشها ، والمشهد الذى يقدم فيه "الطرابيشى" الرشوة لصاحب الجريدة الأوربية من خلف آلة الطباعة .

كما ترتبط فكرة "التراكب الموضوعى" بمسألة "مقاسات المناظر / أحجام اللقطات" . فإذا كانت التكتلات العددية تتناسب مع المناظر العامة ، وبالأكثر المناظر العامة البعيدة (وأحيانا المناظر العامة البعيدة جدًا) فإن التراكب الموضوعى يرتبط بالأكثر بالمناظر المتوسطة وبالمناظر العامة المتوسطة ، ذلك أن وجود موضوع واحد (أو أكثر) فى مثل أحجام هذه المناظر لا يحقق فكرة "التلاحم البصرى" ما لم تكن بينه وبين أحد عناصر التكوين فى المنظر السينمائى علاقة تراكبية . كما أن وجود موضوعين (أو أكثر) لا يحقق "التلاحم البصرى" بدون التراكب بينهما فى المناظر المتوسطة (والمناظر العامة المتوسطة من بابٍ أولى) ، هذا النوع من التراكب الموضوعى نتقابل معه - فى الفيلم - أولاً فى ذلك المشهد الذى تهيب فيه "شفيقة" بأخيها "متولى" أن يهرب من وجه عسكر "الغز" ، فتجمع اللقطة العامة المتوسطة أو اللقطة المتوسطة بين كل من

"شفيقة ومتولى وحدهما ، ليحقق التراكب بين الأجسام الثلاثة فكرة التلاحم البصرى . ونجده أيضًا فى المشهد الذى يجمع بين الأخوين وصديقهما "أبو زيد" ، وكذلك فى المشهد الذى يأتى فيه خفراء العمدة لسحب "متولى" إلى السخرة ، وفى معظم اللقطات المتوسطة والعامة المتوسطة داخل المولد ليلاً ، خاصة فى "مقهى نرجس" ، وبين مشاهدى البهلوانات ، وفى لعبة المدفع ، وداخل وكر "قلة" بأسيوط ، وفى بيت "شفيقة" ، ومشهد عربة الخيل الذى يجمع بين "شفيقة" و "بلبل" يقودها فى المقدمة . وفى هذا المجال لابد أن يحضرنا ذلك المشهد الليلى الذى يجمع بين "الطرابيشى" وضيوفه الأجانب الثلاثة فى الشرفة المطلة على حديقة قصره ، وهو التجمع الذى أشرنا قبلاً إلى أنه مع بعض التجاوز يمكن اعتباره نوعًا من التكتل العددى ، على قلة عدده الفعلى ، نظراً لما يحمل من ثقل يعادل به ثقل التكتل العددى الخاص بفرقة "قلة" . ولكننا ونفس الوقت نلاحظ أن فنان الفيلم ، وهو يقدم عناصر من هذه المجموعة (الطرابيشى وضيوفه) أو المجموعة كلها ، نادراً ما يلجأ إلى أسلوب التراكب الموضوعى بين عناصر اللقطة الواحدة ، فينقل لنا إحساسا ببرودة العلاقة بين هذه الشخصيات وبعضها البعض ، على الرغم من علاقة المصلحة التى تجمع بينهم ، وهو الأمر الذى يتأكد لاحقًا فى إتجاه المرأة الأوربية نحو "دياب" فتتخذه خليلاً لها ، وفى سرعة الميل العاطفى الذى يدفع "الطربيشى" نحو عشق "شفيقة" ، أى أن فنان الفيلم يتجنب التراكب الموضعى فى مثل هذه الحالة لكى لا يكون انطباعا كاذباً بحميمية العلاقة بين الشخصيات الأربع .

ومن جهة ثالثة كثيراً ما تحقق فكرة التراكب الموضوعى من خلال ظاهرة "الإطار الطبيعى" الذى ينشأ داخل مساحة الصورة السينمائية من خلال مكونات مكان التصوير ذاته ، داخليًا أو خارجيًا ، وإن كانت أكثر تطبيقاته بالفيلم تتصل بأماكن التصوير الخارجى ، إن الإطار الطبيعى فى الصورة عادة ما يكون فى مقدمتها أو فى أحد مستوياته المتقدمة دائمًا بالقياس إلى موضوع التصوير الرئيسى فى الصورة ، بحيث أن ما يظهر من خلاله بإعتباره متوارياً خلفه فى جزء منه ، فإنه ينشئ حالة من التراكب ، العنصر الأساسى فيها هو الإطار الطبيعى ، خاصة إذا كان الإطار الطبيعى يؤثر بحجم ما يشغله من مساحة الصورة بأكبر من موضوع الصورة الرئيسى (ممثل واحد أو أكثر من ممثل) ونحن نستطيع إن نلاحظ هذا التأثير البصرى

ونحن نتذكر تلك اللقطة التى تصور "شفيقة" وهى تسعى لإحضار ربطة الزاد التى تقدمها إلى أخيها "متولى" ليتقوت منها فى رحلة الشقاء التى سيقدم عليها ، وفى ذلك التكوين الطبيعى الناتج عن عناصر المكان المعمارية فى بيت "شفيقة" فى المنظر الذى يضمها وجدها يبتلعان بعض الخبز ، وفى التكوين الطبيعى الذى يجمع بين "الطرابيشى" و "شفيقة" فى حديقة قصره نهاراً ، سواء فى بداية المشهد التى تجمع بينهما فى إطار ينتظم من أيك الحديقة ، أو فى نهايته عندما يتبادلان القبلات من بين جذعى شجرة تتقدم المنظر . كما يلفت نظرنا ذلك التكوين «المصطنع» الذى يجمع بين السوط المطوى فى مقدمة المنظر ويظهر بداخله "سرى باشا" فى أقصى العمق ، وبينهما تقف "شفيقة" دهشة لرجائه أن تتناول السوط من تابعه لكى تجلده به . ونحن نصف هذا النوع من التكوين بالاصطناع ، لأن فكرة "الصنعة" فيه تبدو زاعقة تماماً ، وبالتحديد من حيث مكونات الصورة فى مستوياتها الثلاثة الأساسية (السوط ، شفيقة ، الباشا) .

- ٣ -

وتتحقق فكرة " الاقتراب الحميمى" كأحد عناصر ملحمية الصورة السينمائية فى الفيلم ، من خلال المناظر القريبة والمناظر القريبة جداً التى يقدم فنان الفيلم عدداً من شخصياته الرئيسية من خلالها . فالاقتراب الحميمى على هذا النحو ينشئ نوعاً من التلاحم البصرى ، ليس داخل إطار الصورة ، بقدر ما هو بين الصورة ذاتها وبين المتلقى ، لذلك يختص فنان الفيلم أغلب مناظره الكبيرة والكبيرة جداً بالشخصيات التى يتعاطف معها ويحيطها بجوه الملحمى المتميز ، وفى مقدمتها "شفيقة" و "متولى" بالطبع ، فنحن نشعر بهذا النوع من الاقتراب الحميمى فى لهفة "شفيقة" على تهريب "متولى" ، كما نلاحظه فى إصرار "متولى" على تقبل مصيره كرجل . ونلاحظه فى نظرات "شفيقة" تراقب قطع اللحم التى تنضج على النيران أو السكين التى تقطع "الهريسة" فى المولد ، ونحن نعلم إلى أى حد هى تشعر بالجوع ، خاصة إذا تذكرنا وجهها فى المنظر الكبير وهى تلتقط الحب المتناثر - ضمن نسوة أخريات - لتصنع منه بعضاً من

الخبز فيما بعد . ونلاحظه ونحن نتابع "شفيقة" تروى ظمأها من ماء القلة تحت نافذة بيتها ، ولكن المنظر الكبير ينبئنا عن ظمأ من نوع آخر تشير إليه يد "هنادى" المتسللة من النافذة إلى صدر "شفيقة" ، فمن الواضح أن ما توحى به آلة التصوير من خلال المنظر الكبير لوجه "شفيقة" تؤكده "هنادى" بكفها الذى يعتصر صدر "شفيقة" . نلاحظه فى رد الفعل الذى يرتسم على وجه "شفيقة" وهى تنظر من فرجة الباب لتكتشف أول الخيوط القذرة التى ينسج منها "الطرابيشى" شخصيته. نلاحظه فى الإحساس الفظيع الذى يتقطر من وجه "شفيقة" وعينيها وهى تئن تحت ثقل الثور الآدمى الذى تفتح به تجارتها المباشرة بجسدها فى بيت "قلة" . نلاحظه وهى تنفعل أثناء غنائها المعذب فى بهو دارها احتفالا بالباشا لحساب "الطرابيشى" ، ثم تصويرها الأكثر عذاباً لمصير الرجال الذين يموتون من الوباء ومن العطش فى حفر القناة ، وأخيراً نلاحظه فى تلك النظرة الملتاعة التى توجهها إلى "متولى"وهى لابد قد أصحبت تدرك مصيرها المحتوم ، وختاماً نودع وجهها (من خلال المنظر الكبير) ، مخضباً بالدماء ، يحملها "متولى" بين ذراعيه بعد مصرعها برصاص أصحاب السعادة .

وفى اللقطات القليلة التى يقدمها فنان الفيلم لبطله "متولى" ، من خلال المنظر الكبير ، يقربه لنا وهو يستسلم لاختياره جندياً فى الجيش المصرى ، ثم وهو يركز فى تدريب الرماية ، ثم وهو ينفعل بموت المصريين فى القناة عطشًا أو مرضًا ، ثم وهو يكتشف حقيقة العلاقة بين "دياب" و "شفيقة" . بل إن فنان الفيلم يتعمد أن يقدم لنا إصرار "متولى" على الثأر لشرفه من أخته من خلال تلك اللقطة القريبة لقدميه اللتين تسرعان الخطى فى طريق الثأر هذا . وكان لابد أن نراقب رد فعل "متولى" فى أول لقاء له مع "شفيقة" . وإذا كان فنان الفيلم يبدأ أول مشاهده بوجه "شفيقة" وهى تشرع بملء جرتها من موارد المياه فى منظر متوسط فإنه ينهى فيلمه بوجه "متولى" فى منظر كبير جداً يحمل كل علامات القهر والألم معاً .

والأمر اللافت للانتباه فى تعامل فنان الفيلم مع المناظر الكبيرة لأبطاله ، أنه عادة ما يوحى لنا بالفرق بين من يتعاطف معهم (شفيقة ـ متولى) ومن لا يتعاطف معهم ، ذلك أننا نستشعر أنفسنا أمام لوحات باردة ، تكاد أن تكون جامدة ، ونحن نتلقى شخصيات مثل "الطرابيشى" ومثل "سرى باشا" من خلال المناظر الكبيرة ، على الرغم

من أن الفيلم يقدم الشخصية فى الفيلم لأول مرة من خلال المنظر الكبير (الطرابيشى فى مجلسه مع ضيوفه الأجانب ، الباشا وهو يأمر بإلغاء ترخيص الصحيفة التى تفضح مأساة حفر القناة) . يتأكد لنا ذلك من خلال اللقطات الخمس التى يظهر فيها الباشا وهو يراقب "شفيقة" وهى تغنى وترقص فى بهو بيتها ، منها أربع لقطات له بالمنظر الكبير ، من المفترض أنها تقدم رجلاً يشتهى مفاتن المرأة التى يرغب فى مضاجعتها ، ولكنها تحمل كماً من البرود الذى يتناقض مع هذه المشاعر تناقضاً تاماً ، ربما نلاحظ أن للإضاءة المسطحة على وجهه دوراً فى تهيئة هذا الإحساس ، فتقترب بصورته من جمود "التصاوير الثابتة" ، ابتعاداً عن حيوية المنظر السينمائى الكبير المعتادة .

- ٤ -

وإذا كانت ملحمية الصورة السينمائية فى فيلم "شفيقة ومتولى" تتحقق بصفة أساسية من خلال العناصر البصرية الثلاثة الرئيسية السابقة (التكتل العددى ، التراكب الموضوعى ، الاقتراب الحميمى) إلا أن هناك عناصر بصرية أخرى مساعدة ، تشترك فى تحقيق هذه الملحمة البصرية ، فهناك المسطح المائى أو المياه (الترعة التى تستقى منها شفيقة ، ثم يجتاز جانباً منها خيول الغز - البحر حيث يستحم الجنود والجياد ، ثم يتعارك فى مياهه "متولى" و "دياب" ليلقى الأخير مصرعه فيه) . وهناك النيران (حرق وكر" هنادى " فى القرية ، محرقة الموتى من جراء الوباء فى الصحراء) وهناك عناصر عديدة للحركة العنيفة غالباً ، تتمثل أولاً فى حركة العسكر على خيولهم (قادمون إلى القرية ، ومطاردون لرجالها) وهناك حركة رقص شفيقة الممزوجة بالألم دائماً (فى دار "قله" بعد هجر "دياب" وتخليه عنها فى أسيوط ، وفى دارها بعد أن باعها أخيراً الطرابيشى لحساب الباشا) وهناك حركة المولد (بائع المهلبية ، المهرجون ، راقصات مقهى نرجس ، المطاردة الثلاثية من بائع المهلبية ودياب وهنادى لشفيقة) حركة الجلد بالسياط (جلد متولى على القائم عقاباً له لدفاعه عن بنى جلدته ضد القسوة والتعذيب ، جلد الباشا تحقيقاً لشذوذه الشخصى) وهناك العراك المتلاحم

(متولى يتعارك مع دياب حتى يقتله غرقًا وخنقًا). وهناك استغلال فنى لفكرة المبالغة فى المنظور (استخداماً لعدسة التصوير قصيرة البعد البؤرى ، مع ترتيب المرئيات داخل المنظر) نراه أولاً و "شفيقة" تعدو قادمة من عمق الصورة فى شوارع القرية بقصد أن تحذر "متولى" من عسكر "الغز" ثم نراه بعد ذلك وساق "السنجقدار" على حصانه تحتل ثلث مساحة الإطار ، حيث لا يشكل العمدة ورجاله فى المواجهة إلا مساحة ضئيلة بالنسبة لها ، وهو يستمع إلى تعليمات أسياده الأجانب . ثم نراه فى حركة سحب جثمان المواطن الذى قضى نحبه عطشاً ، يسحب الجثمان أحد عساكر الغز بوحشية مبالغة فى اتجاه آلة التصوير ليخرج بعدها من إطار الصورة ، ونراه فى ذلك التكوين الصخرى الضخم الذى تظهر من خلاله فى أقصى عمق الصورة العربة "الكارو" التى تتحرك وعلى سطحها الهاربون الثلاثة من القرية : "شفيقة" و "دياب" و "هنادى" ، تتجه بهم إلى مشارف "أسيوط" ، كنقطة تافهة وسط هذه الركامات الجبلية المجردة . ونراه أخيرا فى سيقان الجوادين (الأبيض والأسود) اللذين يقفان متواريين خلف جدار ، فى مقدمة الصورة من يسارها ، حيث يقف "متولى" فى مواجهة "شفيقة" فى يمين العمق ، فالجوادان خاصان بالعربة التى تحمل قتلة "شفيقة" .

* * *

وهكذا نتأكد من حقيقة الطابع الملحمى لفيلم "شفيقة ومتولى" ، وارتباطه بالعناصر الصورية فيه دون حاجة إلى أداء الراوى ، ودون التأرجح من بين هذا الطابع الملحمى وبين أساليب أخرى ، فالوضع على هذا النحو - لا يسبب أى التباس تجاه الفيلم ، باعتباره ملحمة بصرية فى المقام الأول .













مصادر الفصل السابع

١ – د . نبيل راغب : دليل الناقد الأدبى (القاهرة : دار غريب ، ١٩٨١) ص ١٩٨ .

٢ – المرجع السابق ، ص ١٩٩ .

٣ – د . رفيق الصبان : للنقد ميزان - شفيقة ومتولى مقالة (القاهرة : ملفات المركز الكاثوليكى المصرى للسينما ، ملفات الأفلام المصرية ، الملف رقم ١٨٢١) .

٤ – المصدر نفسه .

٥ – خيرية البشلاوى : ثقافة ورأى : شفيقة ومتولى ، مقالة (القاهرة : ملفات المركز الكاثوليكى المصرى للسينما ، الملف السابق)

٦ – د . رفيق الصبان : المقالة السابقة .

٧ – أحمد صالح : حكاية "السفيرة شفيقة" ، مقالة (القاهرة : ملفات المركز الكاثوليكى المصرى للسينما ، الملف السابق) .

٨ – محمد زهدى : فيلم من القاهرة - شفيقة ومتولى ، مقالة (القاهرة : ملفات المركز الكاثوليكى المصرى للسينما ، الملف السابق)

٩ – على أبو شادى : فى شفيقة ومتولى : السندريللا تواصل الأسطورة ، مقالة ، مجلة «أخبار النجوم» (القاهرة : مؤسسة أخبار اليوم ، ٢٠٠١/٨/٤) .

المؤلف فى سطور



** الدكتور/ ناجى وديد فوزى

* لواء سابق بهيئة الشرطة بمصر .

* مولود فى ٢٨ يونية ١٩٤٨ بالزقازيق / محافظة الشرقية .

* حاصل على ليسانس القانون بتقدير عام جيد جداً من كلية الحقوق بجامعة عين شمس فى مايو ١٩٧٢ .

* تخرج فى كلية الشرطة بأكاديمية الشرطة فى أغسطس ١٩٧٢ .

* حصل على بكالوريوس المعهد العالى للسينما بأكاديمية الفنون (تخصص تصوير سينمائى) فى يونيو ١٩٨٠ .

* حصل على دبلوم الدراسات العليا من المعهد العالى للنقد الفنى بأكاديمية الفنون فى أكتوبر ١٩٨٧ .

* حصل على درجة الماجستير فى فلسفة الفنون (سينما) من المعهد العالى للنقد الفنى بأكاديمية الفنون فى يناير ١٩٩٠ .

* حصل على درجة الدكتوراه فى فلسفة الفنون (سينما) من المعهد العالى للنقد الفنى بأكاديمية الفنون فى إبريل ١٩٩٣ .

* صدر له عن المركز القومى للسينما بوزارة الثقافة كتاب "نشرات السينما فى مصر" (٥٠٦ ص) ١٩٩٦ .

* صدر له عن الهيئة المصرية العامة للكتاب كتاب "الشرطة فى عيون السينما فى مصر" (٣٠٦ ص) ١٩٩٧ .

* صدر له عن مهرجان القاهرة السينمائى الدولى كتاب "على الزرقانى - إبحار فى أوراق المرح" (٢٧٩ ص) ١٩٩٩ .

* صدر له عن المركز الكاثوليكي المصري للسينما بالقاهرة كتاب "المركز الكاثوليكي المصري السينما وخمسون عاماً من الثقافة السينمائية" دراسة توثيقية تحليلية" (٣١٨ ص) ٢٠٠٠ .

* صدر له عن صندوق التنمية الثقافية (المهرجان القومي للسينما المصرية) كتاب "كمال عطيه - التعدد الإبداعي وعشق السينما" (٤٦٤ ص) ٢٠٠٠ .

* صدر عن المركز القومي للسينما (مهرجان الإسماعلية الدولي للسينما التسجيلية والقصيرة) كتاب "حسام علي - نبض الوطن ونبض المواطن" (٢٣٥ ص) ٢٠٠١ .

* صدر له عن صندوق التنمية الثقافية (المهرجان القومي للسينما المصرية) كتاب "رمسيس مرزوق - ساحر الضوء" (٣٩١ ص) ٢٠٠٢ .

* صدر له عن دار غريب للطباعة بالقاهرة كتاب "أفاق الفن السينمائي" (١٨٠ ص) ٢٠٠٢ .

* له العديد من الدراسات والبحوث السينمائية في مجال التصوير الضوئي بصفة خاصة والنقد السينمائي بصفة عامة .

* مستشار التحرير بمجلة "السينما الجديدة" (جمعية نقاد السينما المصريين) .

* شارك في عدد من معارض التصوير الضوئي ، وأقام عدداً من هذه المعارض في الفترة من سنة ١٩٨٠ إلى سنة ١٩٨٥ .

* أخرج الفيلم السينمائي القصير "المداخن البشرية" (١٠ ق) عن سيناريو من تأليفه للمركز القومي للسينما سنة ١٩٨٣ ، عن أضرار التدخين على غير المدخنين (أثر التدخين السلبي في البيئة) ويعد أول وثيقة سينمائية في مصر تلبي النداء العلمي لمكافحة تلوث البيئة .

* كتب قصة وسيناريو وحوار الفيلم السينمائي الروائي الطويل "القرداتي" من إخراج "نيازي مصطفى" ١٩٨٧ .

* أخرج الفيلم التلفزيوني القصير "من الألف إلى الياء" (٢٥ ق) عن سيناريو من تأليفه ، عن الحياة النظامية في الجندية ، وذلك للإدارة العامة لمراكز التدريب المهني بالقوات المسلحة بوزارة الدفاع سنة ١٩٨٩ .

* له تحت الطبع والنشر الكتب الآتية :

١ - المرئيات السينمائية ، رؤية نقدية من مصر .

٢ - وقائع بوليسية على الشاشة المصرية - إعادة قراءة .

٣ – قراءة جديدة فى أفلام قديمة .

٤ – سينما الشيطان فى مصر .

٥ – الطفولة فى السينما المصرية .

٦ – زملاء الشر على الشاشة .

٧ – البحوث العلمية فى الفنون السينمائية فى مصر – المشكلات والحلول .

٨ – عز الدين ذو الفقار والعزف على قيثارة الرومانسية .

٩ – حكايات وراء الأفلام .

١٠ – مفردات مرئية على الشاشة المصرية .

١١ – بحثًا عن السينما الأخلاقية فى مصر .

١٢ – فلسفة المنظر الكبير فى السينما المصرية .

مراجع الكتاب

(أ) المراجع الأساسية

الأفلام السبعة مضمون الكتاب / مادة البحث ، من خلال بياناتها التوثيقية الخاصة بكل منها (يراجع) .

(ب) المراجع المكملة

أولاً : الكتب والرسائل العلمية

١ – البرت فولتون : السينما آلة وفن ، ترجمة : صلاح عز الدين وفؤاد كامل (القاهرة : مطبعة مصر ، ١٩٨٠) .

٢ – إيرديل جنكنز : الفن والحياة ، ترجمة : أحمد حمدى محمود (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للنشر ، ١٩٦٣) .

٣ – تيرانس سان جون مارنر : الإخراج السينمائى ، ترجمة : أحمد الحضرى (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣) .

٤ – جورج بوزنر وآخرون : معجم الحضارة المصرية القديمة ، ترجمة : أمين سلامة (القاهرة : الهيئة المصرية العمة للكتاب ، ١٩٩٦) ط٢ .

٥ – جون ألتون : الرسم بالنور ، ترجمة : ثريا حمدان (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، ١٩٦٥) .

٦ – سعد عبد الرحمن قلج : السينما الملونة (القاهرة : مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٧١) .

٧ – نفسه : جماليات اللون فى السينما (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥) .

٨ – عبد الرحمن الشرقاوى : الشوارع الخلفية (القاهرة : الشركة العربية للطباعة والنشر ، ١٩٨٥) .

٩ – عبد الفتاح رياض : التصوير الملون (القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٥) ط١ .

١٠ – نفسه : التحميض والطبع والتكبير (القاهرة دار النهضة العربية ، ١٩٧١) ط٢ .

١١ – على أبو شادى : كلاسيكيات السينما العربية (القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة كتابات نقدية ، ١٩٩٤) .

١٢ – د . ناجى فوزى : النقد المصرى للعناصر المرئية فى الفيلم السينمائى ، رسالة دكتوراه غير منشورة (القاهرة : أكاديمية الفنون ، المعهد العالى للنقد الفنى ، ١٩٩٤) .

١٣ – د . نبيل راغب : دليل الناقد الأدبى (القاهرة : دار غريب ، ١٩٨١) .

١٤ – نجيب كيلانى : ليل العبيد (القاهرة : مكتبة الزنارى ، ١٩٦٥) .

١٥ – نجيب محفوظ : بداية ونهاية (القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٧٦) .

١٦ – هاشم النحاس : صلاح أبو سيف ـ محاورات (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٦) .

ثانيًا : البحوث العلمية المنشورة

د . ناجى فوزى : الأبيض والأسود على شاشة السينما بين الجبر والاختيار ، مجلة "فكر وإبداع" ـ إصدار علمى محكم (القاهرة : مركز الحضارة العربية العدد ٩ ، مارس ٢٠٠١) .

ثالثًا – مقالات فى النقد السينمائى فى الدوريات

١ – أحمد صالح : حكاية السفيرة شفيقة، ملفات المركز الكاثوليكى المصرى للسينما ، ملفات الأفلام المصرية ، الملف رقم ١٨٢١ .

٢ – خيرية البشلاوى : عداء الدم ، نشرة نادى السينما بالقاهرة ، السنة ١٨ النصف ٢ العدد ٢٣ فى ١٩٨٥/٦/١٧ .

– زوجتى والكلب ـ الشكل الكامل والفكر المفقود ، جريدة المساء ملفات المركز الكاثوليكى المصرى للسينما ، الملف رقم ١٤٨٦ .

– ثقافة ورأى – شفيقة ومتولى ، ملفات المركز الكاثوليكى المصرى للسينما ، الملف رقم ١٨٢١ (سابق) .

٣ – د . رفيق الصبان : ـ الزوجة والكلب ، ١٩٧٠/٧/٢٨ ، ملفات المركز الكاثوليكى المصرى للسينما بالقاهرة ، الملف رقم ١٤٨٦ (سابق) .

– للنقد ميزان – شفيقة ومتولى ، ملفات المركز الكاثوليكى المصرى للسينما بالقاهرة ، الملف رقم ١٨٢١ (سابق) .

٤ – رؤوف توفيق : الخطأ فى كلمة النهاية ، مجلة صباح الخير ، القاهرة ١٩٧٣/٣/١٥ .

٥ – سامى السلامونى : زوجتى والكلب ، شكل جديد للسينما المصرية ، مجلة الاذاعة والتلفزيون ، ملفات المركز الكاثوليكى المصرى للسينما ، الملف رقم ١٤٨٦ (سابق) .

٦ – سمير فريد : زوجتى والكلب ، خطوة على الطريق إلى السينما المصرية الجديدة ، جريدة الجمهورية ، القاهرة ١٩٧١/١١/١٥ .

٧ – صبحى توفيق : حب العصافير ، نشرة نادى السينما بالقاهرة ، السنة ١٦ النصف ٢ العدد ٢٠ فى ١٩٧٣/٨/١٣ .

٩ – على أبو شادى : زوجتى والكلب ، سينما على حساب رؤية اجتماعية ، مجلة "فن" ، بيروت / لبنان ، إبريل ١٩٩٠ .

– فى شفيقة ومتولى ، السندريلا تواصل الأسطورة ، مجلة أخبار النجوم ، القاهرة ٢٠٠١/٨/٤ .

١٠ – على شلش : السينمائى يفكر بالصورة ويكتب بالكاميرا ، ١٩٧٠/١٢/٢١ ملفات المركز الكاثوليكى المصرى للسينما بالقاهرة الملف رقم ١٤٨٦ (سابق) .

١١ – الفاروق عبد العزيز : الشوارع الخلفية ، نشرة نادى السينما بالقاهرة ، السنة ٧ النصف ٢ العدد ١٠ فى ١٩٧٤/٩/٤ .

١٢ – محمد زهدى : فيلم من القاهرة : شفيقة ومتولى ، ملفات المركز الكاثوليكى المصرى للسينما بالقاهرة ، الملف رقم ١٨٢١ (سابق) .

١٣ – محمد فتحى عبد الفتاح : أسبوع الفيلم السوفييتى ، نشرة نادى السينما بالقاهرة ، السنة ٢٠ النصف ٢ العدد ٢٠ فى ١٩٨٧/١١/١٦ .

١٤ – يوسف فرنسيس : من عطيل إلى مرسى ، جريدة الأهرام "القاهرة ١٩٧١/١١/٢٦ .

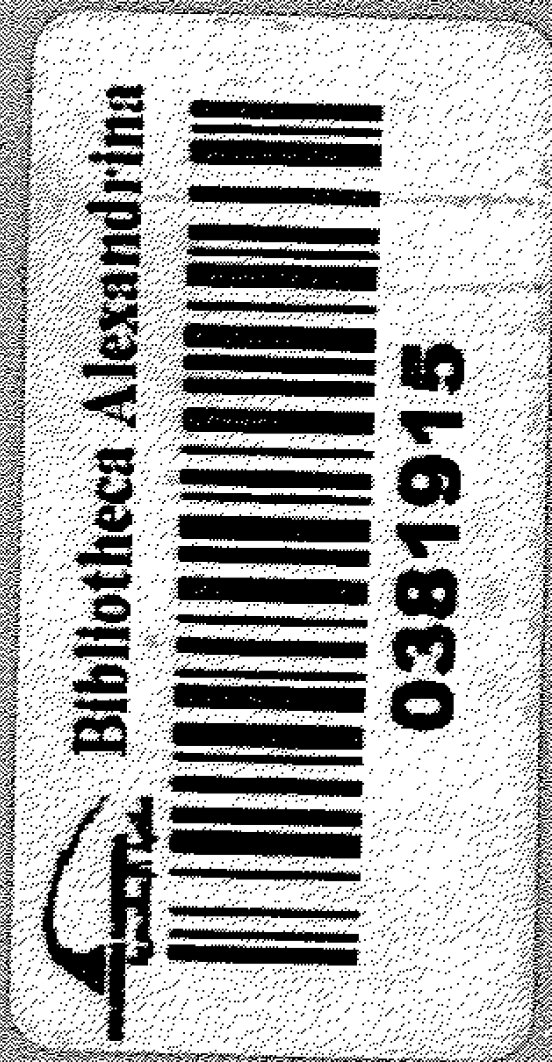
رابعًا : مقابلات شخصية ومحاضرات شفهية :

١ – عبد العزيز فهمى : مقابلة شخصية ، القاهرة ، المعهد العالى للسينما بأكاديمية الفنون ، ١٩٧٨/١١/٢ .

٢ – نفسه : محاضرات شفهية فى مادة «درامية الإضاءة» ، المعهد العالى للسينما ، أكاديمية الفنون القاهرة ١٩٧٩ .

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٨٥٢٣ / ٢٠٠٢


Bibliotheca Alexandrina
0381915


المجلس
الأعلى
للثقافة